

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



**TESIS DOCTORAL**

**Claves de lo siniestro en el cine de Stanley Kubrick**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Luis Eduardo Finol Benavides**

Director

Julio Antonio Sánchez Andrada

**Madrid, 2014**

# **Tesis Doctoral**

**Luis Eduardo Finol Benavides**



## ***Claves de lo siniestro en el cine de Stanley Kubrick***

**Universidad Complutense de Madrid**

**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II**

**Tutor: Julio Antonio Sánchez Andrada**

**Programa de Doctorado 036:**

**Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica**

**Madrid, 2013**



A mis padres, por su apoyo incondicional,  
afecto y comprensión, virtudes que activaron la  
voluntad necesaria para afrontar esta investigación.

## Resumen

La concepción estética de lo siniestro ha permanecido durante la historia a la sombra de los cánones estéticos tradicionales orientados hacia la búsqueda de lo bello como objetivo primordial. Lo siniestro aparece, a través de la historia, como un término confuso y ambiguo que en ocasiones es obviado y desligado de la variedad de categorías estéticas que tienen como finalidad describir las manifestaciones artísticas del hombre en sus diferentes ámbitos. El universo del arte no ha tenido excesiva preocupación por indagar sobre el origen de lo siniestro y su presencia en las manifestaciones culturales, sin embargo, la idea de lo sublime ha servido de puente entre las primeras expresiones de lo siniestro como concepto y su posterior exploración en el campo de las artes. La influencia determinante del idealismo alemán representado por filósofos como Immanuel Kant, Friedrich Schiller y Friedrich Schelling ha significado un giro decisivo con respecto a la interpretación de la estética tradicional.

A raíz de los postulados expuestos por esa corriente de pensamiento aparece el romanticismo como movimiento cultural y político, influenciando occidente y, en consecuencia, afectando trascendentalmente la manera en que se concebían las representaciones artísticas hasta principios del siglo XIX. A partir del romanticismo lo siniestro se convierte en tema de discusión y materia de exploración tanto de artistas como de filósofos, quienes se preocupan por indagar en la naturaleza de fenómenos desatendidos por la estética clásica. En el terreno de la pintura y la literatura aparecen autores que ahondan en las temáticas de lo irracional y la locura, asuntos que no se habían trabajado de manera exhaustiva en la antigüedad. En esta atmósfera sombría y subjetiva, en la cual se presta una especial atención a los contenidos del inconsciente se configuran las primeras nociones estructuradas en torno al sentimiento y vivencia de lo siniestro.

Toda esta revolución desencadenada por el romanticismo propicia la aparición de una nueva visión sobre la estética que emancipa el alcance de la concepción antigua de lo siniestro y le otorga un rol importante dentro de la estética moderna. Los resultados arrojados por el estudio de los fenómenos vinculados a la experiencia de lo siniestro durante el romanticismo dieron pie a la evolución de la forma en que se delimitaban las categorías estéticas anteriormente. En el siglo XX el estudio de lo siniestro aparece asociado a las investigaciones propias de la psicología y, en especial,

del psicoanálisis lideradas por Sigmund Freud y posteriormente reproducidas en cierta medida por psicólogos como Carl Gustav Jung y Jacques Lacan quienes retomaron la discusión sobre lo ominoso abordando esta experiencia desde una perspectiva que incorporaba reflexiones acerca de las vivencias del hombre.

Este estudio se ha propuesto analizar la presencia de los elementos característicos de lo siniestro en la filmografía del director estadounidense Stanley Kubrick a partir de la revisión histórica del concepto y sus diversas connotaciones, proponiendo una estructuración de las definiciones clave en la construcción y delimitación de éste. Este mapa conceptual de lo siniestro describe las relaciones que existen entre las ideas que lo determinan y las expresiones propias del ámbito artístico en las que se manifiestan las representaciones de lo siniestro. La búsqueda de esta investigación se ha orientado hacia el hallazgo de los componentes estéticos asociados con las representaciones de lo siniestro en el medio cinematográfico como exteriorización y materialización artística de las ideas inherentes a esta categoría estética.

El cine de Stanley Kubrick destaca como uno de los más complejos y enigmáticos entre los directores del siglo XX. Sus films son material de análisis por especialistas de cine y pensadores de diversas índoles quienes se preocupan por descifrar los contenidos que se expresan en sus largometrajes. Esta investigación pretende ahondar sobre la obra del director americano haciendo énfasis en las películas: *2001: una odisea del espacio*, *La naranja mecánica*, *El resplandor* y *Eyes wide shut*, partiendo de la afirmación de que representan un terreno propicio para el análisis de lo siniestro en el cine. Estos films han representado temáticas cercanas al sentido del ser humano, la naturaleza de sus impulsos y deseos, el miedo hacia lo irracional e incontrolable y las nociones relacionadas al inconsciente y el mundo de los sueños.

Todas estas ideas pueden vincularse con algunas de las materias contenidas en las concepciones teóricas de lo siniestro y configuran la estética cinematográfica propia de la obra de Stanley Kubrick. El objetivo de este trabajo se ha dirigido a comprobar la presencia de los denominados fundamentos de la estética de lo siniestro en los films del director neoyorquino. También se analizaron el resto de los films que componen la totalidad de la filmografía de Stanley Kubrick con la finalidad de establecer las

constantes que aparecen en sus obras y las ideas de fondo que soportan sus propuestas artísticas

Por último, esta investigación configura un modelo de análisis capaz de ser utilizado en diversas manifestaciones cinematográficas pertenecientes a diferentes autores, es decir, que la aplicación y verificación de la matriz conceptual que explica la naturaleza de lo siniestro puede extenderse más allá de los límites de este estudio. Esta aportación puede considerarse como un modo experimental de análisis que tiene como objetivo profundizar sobre significados que usualmente permanecen a la sombra de la estética tradicional y se presenta como un enfoque diferente sobre las cualidades propias del cine como medio artístico idóneo para la experimentación de las sensaciones ligadas a la experiencia de lo siniestro.

## **Abstract**

The aesthetic conception of the uncanny has remained throughout history in the shadow of traditional aesthetic canons oriented to the search for beauty as its primary objective. The Uncanny appears through history, as a confused and ambiguous term that is sometimes overlooked and detached from the variety of aesthetic categories that are intended to describe the artistic expressions of man in its various areas. The art world has not had excessive preoccupation to establish the origin of the uncanny and its presence in the cultural manifestations, however, the idea of the sublime has served as a bridge between the first expressions of the uncanny as a concept and further exploration in the field of arts. The decisive influence of German idealism represented by philosophers such as Immanuel Kant, Friedrich Schiller and Friedrich Schelling has meant a turning point with respect to the interpretation of traditional aesthetics.

Following the principles set out by German Idealism appears Romanticism as cultural and political movement, influencing the West and therefore transcendently affecting how artistic representations are conceived until the early nineteenth century. During Romanticism the uncanny becomes a topic of discussion and exploration of both artists and philosophers who are concerned to inquire into the nature of phenomena neglected by classical aesthetics. In the field of painting and literature are authors that delve into the themes of irrationality and madness, issues that had not been worked

exhaustively in antiquity. In this gloomy and subjective atmosphere, in which special attention is paid to the contents of the unconscious structured, Romanticism sets up the basics about the feeling and experience of the uncanny.

All this revolution triggered by the romance leads to the emergence of a new aesthetic vision that emancipates the ancient conception of the uncanny and gives an important role in modern aesthetics to this concept. Results from the study of phenomena related to the experience of the uncanny during the Romanticism gave rise to the evolution of the delineating aesthetic categories. In the twentieth century the study of the uncanny is associated with the original research of psychology and, in particular, psychoanalysis led by Sigmund Freud and later reproduced to some extent by psychologists like Carl Gustav Jung and Jacques Lacan who retook the discussion of the uncanny addressing this experience from a perspective that incorporated reflections on the experiences of man.

This study aims to analyze the presence of the characteristic elements of the uncanny in the films of American director Stanley Kubrick from the historical review of the concept and its various connotations, suggesting an structuring map of key definitions. This sinister concept map describes the relationships between ideas that determine the uncanny and the expressions of the artistic field that manifest the sinister representations. The pursuit of this research was focus on finding aesthetic components associated with representations of the uncanny in the film medium as externalization and artistic realization of the ideas inherent to aesthetic categories.

The Stanley Kubrick cinema stands out as one of the most complex and enigmatic among the directors of the twentieth century. His films are the subject of film analysis by experts and thinkers of various kinds who care to decipher the contents expressed in their films. This research aims to expand the analysis on the work of American director emphasizing on films like: 2001: A Space Odyssey, A Clockwork Orange, The Shining and Eyes Wide Shut, based on the assertion that they represent fertile ground for the analysis of the uncanny in cinema. These films represents themes close to human beings sense, the nature of their impulses and desires, the irrational fear of the uncontrollable and notions related to the unconscious and the world of dreams.

All these ideas can be linked to some of the matters contained in the theoretical concepts of the uncanny and film aesthetics set itself in the work of Stanley Kubrick.

The aim of this paper was to verify the presence of the so-called fundamentals of aesthetics of the uncanny in the films of the director. It also discussed the rest of the films that make up the entire filmography of Stanley Kubrick in order to establish the constants that appear in his works and the basic ideas that support their artistic essence.

Finally, this research set up an analysis model that can be used in various film events from different authors, that means that the implementation and verification of conceptual matrix explaining the nature of the uncanny may be extended beyond the limits of this study. This contribution can be viewed as an experimental mode of analysis that aims to deepen on meanings that usually remain in the shadow of traditional aesthetics and is presented as a different approach to the qualities of film as an artistic medium ideal for experiencing the sensations linked to the experience of the uncanny.

## **AGRADECIMIENTOS**

Durante la elaboración de esta tesis doctoral intervinieron de manera positiva diferentes personas cuya mención, como reconocimiento de la aportación que han ofrecido de forma directa e indirecta a este trabajo, se hace necesaria.

Debo dar las gracias en primera instancia a toda mi familia; a mi hermano Octavio, cuya solidaridad y buen espíritu me han ayudado a sortear las vicisitudes de estos últimos años sin perder el Norte. A Carmen, por su tolerancia y paciencia durante el período que hemos compartido juntos. A Nicolás e Ignacio, mis sobrinos, por obsequiarme cariño y ternura. A mis primos, Luis José, Luis Rafael, Miguel Eduardo, Gilberto y Gustavo, quienes han sido compañeros invaluable a lo largo del recorrido que me ha llevado hasta estas instancias. Mis tíos Marieta, Gilberto, “Tanchi” y Luis, que han contribuido en la formación de mi carácter brindándome su afecto y preocupación. A Columba, cuya personalidad sencilla y auténtica ha causado un impacto determinante en los primeros años de mi vida.

En segundo lugar me gustaría agradecer a Julio Sánchez Andrada, tutor de esta tesis, la confianza depositada en mí y las oportunidades profesionales y académicas que me ha brindado. A José Antonio Jiménez de las Heras por su compañerismo y enseñanzas, fruto del tiempo que hemos compartido debatiendo acerca del cine y sus implicaciones. También a Mar Marcos Molano por los conocimientos transmitidos en el transcurso de la elaboración de este trabajo. Y al equipo humano de la Plataforma de Divulgación Científica de la UCM, quienes han formado parte de las vivencias profesionales y cotidianas de los últimos años.

Por último, debo expresar mi agradecimiento también a mis amigos y todas aquellas personas que de alguna manera han colaborado en la consecución de este objetivo, puesto que sin ellas el camino hubiera sido menos transitable.

Gracias.

# ÍNDICE:

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>15</b>
1.2. Objeto de estudio.....	18
1.3. Hipótesis.....	19
1.4. Objetivos.....	20
1.5. Metodología.....	21
1.6. Estado de la cuestión.....	27
<b>2. EL CONCEPTO DE LO SINIESTRO</b>	
2.1. Orígenes de <i>lo siniestro</i> .....	29
2.2. La ideología neoplatónica en el Renacimiento.....	33
2.3. Baumgarten y el concepto de <i>estética</i> .....	36
2.4. Burke y lo sublime.....	37
2.5. Kant, lo bello y lo sublime: una perspectiva racional.....	43
2.6. Evolución idealista de lo sublime: Schiller, Schelling y Schopenhauer.....	49
2.7. La Revolución Romántica.....	55
2.8. Sigmund Freud, E.T.A. Hoffmann y <i>Das unheimlich</i> .....	60
2.9. Carl Gustav Jung y <i>La sombra</i> .....	70
2.10. Martín Heidegger y <i>To deinón</i> .....	72
2.11. Jacques Lacan y <i>La angustia</i> .....	75
2.12. Eugenio Trías: <i>De lo sublime a lo siniestro</i> .....	80
2.13. González Requena y la emergencia de <i>lo siniestro</i> .....	83
2.14. <i>L' inquiétante étrangeté</i> .....	87



2.15.	John Welchman y <i>The Uncanny</i> .....	88
2.16.	Resumen de conceptos sobre <i>lo siniestro</i> .....	91
2.17.	Mapas conceptuales de lo sublime y lo siniestro.....	94

### 3. ANÁLISIS DEL CINE DE STANLEY KUBRICK

3.1.	Resumen biográfico de Stanley Kubrick.....	98
3.2.	Lo siniestro en la obra de Stanley Kubrick .....	101
3.2.1.	La obra literaria como referencia narrativa.....	103
3.3.	<b><i>2001: A Space Odyssey (2001: una odisea del espacio), (1968)</i></b> .....	105
3.3.1.	Introducción.....	107
3.3.2.	Hacia una adaptación literaria del film.....	110
3.3.3.	El hombre-simio descubre el tótem.....	122
3.3.4.	El hallazgo del tótem en la luna.....	125
3.3.5.	HAL 9000 se rebela contra los astronautas.....	127
3.3.6.	El viaje interestelar ( <i>Stargate</i> ).....	129
3.3.7.	Decisiones en la sala de montaje.....	131
3.3.8.	Ficción Científica.....	134
3.3.9.	Consideraciones sobre <i>2001: una odisea del espacio</i> .....	138
3.4.	<b><i>Clockwork Orange (La Naranja Mecánica), (1971)</i></b> .....	143
3.4.1.	La novela de Anthony Burgess.....	144
3.4.2.	El <i>Screenplay</i> de <i>La Naranja Mecánica</i> .....	147
3.4.3.	Del término “ <i>Clockwork Orange</i> ” .....	153
3.4.4.	El lenguaje <i>nadsat</i> .....	156

3.4.5.	Alex mira al espectador.....	158
3.4.6.	Libre albedrío y complejo de castración.....	161
3.4.7.	Alex y lo <i>Ümheimlich</i> .....	164
3.4.8.	<i>Singing in the rain</i> .....	169
3.4.9.	La <i>Oda a la Alegría</i> .....	170
3.4.10.	Ludwig van “El divino”: <i>de lo sublime a lo siniestro</i> .....	173
3.4.11.	Consideraciones sobre <i>La naranja mecánica</i> .....	177
<b>3.5.</b>	<b><i>The Shining (El resplandor), (1980)</i></b> .....	<b>179</b>
3.5.1	Preliminares.....	183
3.5.2.	Lo siniestro en la novela.....	186
3.5.3.	La intemporalidad del relato.....	190
3.5.4.	La aparición del fantasma en <i>The Shining</i> .....	192
3.5.5.	Premoniciones funestas.....	195
3.5.6.	Dr. Jekyll y Mr. Hyde.....	198
3.5.7.	Repetición inquietante.....	200
3.5.8.	La palabra <i>redrum</i> .....	202
3.5.9.	Jack Torrance y las psicosis.....	210
3.5.10.	La habitación 217.....	215
3.5.11.	Consideraciones sobre <i>El resplandor</i> .....	219
<b>3.6.</b>	<b><i>Eyes Wide Shut (1999)</i></b> .....	<b>227</b>
3.6.1.	El contexto de la obra.....	231
3.6.2.	El erotismo visual del <i>Relato Soñado</i> .....	234
3.6.3.	De la Rapsodia hasta <i>Eyes Wide Shut</i> .....	236

3.6.4. Lo dionisiaco como amenaza moral.....	238
3.6.5. Principio de deseo y principio de realidad.....	243
3.6.6. La fábula kubrickniana.....	248
3.6.7. El mundo interior de los personajes y lo siniestro.....	252
3.6.8. El mundo de los sueños.....	254
3.6.9. La figura del “doble”.....	258
3.6.10. La última palabra.....	261
3.6.11. Fidelio.....	262
3.6.12. Consideraciones sobre <i>Eyes Wide Shut</i> .....	263

#### **4. OTRAS OBRAS DE STANLEY KUBRICK**

<b>4.1. <i>Fear and Desire (Miedo y Deseo)</i>, (1952)</b> .....	264
<b>4.2. <i>Killer’s Kiss (El Beso del Asesino)</i>, (1955)</b> .....	268
4.2.1. De callejones y tejados.....	271
4.2.2. El almacén de maniquíes.....	274
<b>4.3. <i>The Killing (Atraco Perfecto)</i>, (1956)</b> .....	275
4.3.1. El acto fallido en <i>Atraco perfecto</i> .....	278
<b>4.4. <i>Paths of Glory (Senderos de Gloria)</i>, (1957)</b> .....	281
4.4.1. Final <i>agridulce</i> .....	287
4.4.2. En relación al poema de Gray.....	289
<b>4.5. <i>Spartacus (Espartaco)</i>, (1960)</b> .....	292
4.5.1. La idea del poder y la autoridad en <i>Espartaco</i> .....	296
4.5.2. Lo siniestro en <i>Espartaco</i> .....	298
<b>4.6. <i>Lolita</i> (1962)</b> .....	301

4.6.1. <i>Lolita</i> y lo siniestro.....	306
4.6.2. Más allá del bien y del mal.....	310
4.6.3. Nabokov y la novela psicológica.....	312
4.6.4. El flashback como recurso narrativo.....	316
<b>4.7. <i>Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb</i> (Teléfono rojo: volamos hacia Moscú), (1964)</b> .....	317
4.7.1. Jack D. Ripper y el colapso del sistema.....	321
4.7.2. The doom's day machine o el dispositivo del juicio final.....	324
4.7.3. Las psicosis en Dr. Strangelove.....	325
4.7.4. Espacios incomunicados.....	328
4.7.5. Dr. Strangelove y lo irracional.....	331
<b>4.8. <i>Barry Lindon</i> (1975)</b> .....	333
4.8.1. Del uso del retro-zoom.....	340
4.8.2. De lo absurdo a lo siniestro.....	342
4.8.3. La utilización de la voz en off.....	344
<b>4.9. <i>Full Metal Jacket</i> (La chaqueta metálica), (1987)</b> .....	346
4.9.1. De la estructura de <i>Full Metal Jacket</i> .....	349
4.9.2. La estética de <i>Full Metal Jacket</i> .....	352
4.9.3. Joker y la dualidad Yin y Yang.....	361
<b>4.10. Consideraciones sobre las obras de Stanley Kubrick</b> .....	364
<b>5. CONCLUSIONES</b> .....	367
<b>6. BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES</b> .....	377
5.1. Filmografía y fichas técnicas de las obras analizadas.....	383



## 1. INTRODUCCIÓN

Las motivaciones que soportan el sentido de esta investigación responden a diversas inquietudes que han ido encontrando respuestas parciales a lo largo del tiempo, pero que reclamaban un estudio en el cual consiguieran ser articuladas de una forma científica. Nuevas preguntas emergieron durante el recorrido que abarca la documentación y profundización de los temas implicados, dando pie a cuestionamientos más complejos e intrincados. Por un lado, inicialmente el motivo nuclear de mi investigación era dilucidar los rasgos esenciales de la filmografía de Stanley Kubrick desde una perspectiva estética, con la intención de conocer el ámbito en el cual se desarrollaba el trabajo del director. Esta necesidad encuentra resonancias en mis tempranas aproximaciones hacia el fenómeno cinematográfico, momentos en los cuales la impresión generada por los contenidos asimilados desbordaba incontrolablemente mis capacidades intelectuales y despertaba emociones y sentimientos desconocidos que solicitaban desde hacía suficiente tiempo una aclaración.

Por otro lado, esta investigación es una continuación del estudio de la estética como cualidad sensitiva inherente a nuestro ser y mediante la cual accedemos al conocimiento del arte como expresión, en este caso, audiovisual. En una anterior investigación sobre la estética cinematográfica propuse la configuración de un esquema conceptual sobre el cual se analizaba el fenómeno cinematográfico a la luz de sus elementos estéticos. El resultado de ese trabajo originó nuevas interrogantes que apuntaban hacia un debate superior que iba más allá de la mera categorización de las estructuras del cine. Era necesario indagar sobre la naturaleza de la génesis de una obra para trascender sus rasgos aparentes y otorgarle significados adecuados a cada una de las manifestaciones fílmicas en sus diversas tipologías.

Como resultado del avistamiento de este horizonte lejano, el punto de mira giró sustancialmente hacia la observación de los sentimientos y emociones que genera el visionado de una obra. Se constituían como enigmas distantes que reclamaban un acercamiento mayor desviando el trayecto anteriormente pautado hacia la elucidación de conceptos menos evidentes, aunque ampliamente conocidos.

Dentro de la variedad de trabajos que se han preocupado por conocer la estética, ya sea como teoría del arte y la belleza o como teoría de la percepción y la sensibilidad,

esta investigación se orienta hacia el conocimiento de un concepto que habita este campo pero que no suele tener la mayor de las atenciones.

Históricamente el concepto estético de lo bello ha venido inevitablemente acompañado de otras manifestaciones que rara vez han encontrado una interpretación extensa y rigurosa. Dentro de lo que se conoce tradicionalmente como estética es común referirse a aquello que se enmarca dentro de lo armonioso, proporcionado, placentero y de buen gusto, sin prestar especial atención a todas aquellas nociones que se alejan de estos ideales. El concepto de lo siniestro como variación estética aparece como un terreno fangoso que no se ha explicado de manera tan amplia por los pensadores dedicados al estudio de la estética y del arte en sí. Por este motivo era necesario remontarse a la aparición de estas ideas en aras de profundizar sobre la concepción estética tradicional inaugurada por la civilización griega.

A partir de los cimientos proporcionados por los clásicos en las primeras expresiones teóricas sobre la experiencia de lo siniestro, aparecen diversas corrientes que se refieren a estos conceptos abordando el fenómeno de lo ominoso desde diferentes ópticas, dando como resultado la aparición de expresiones artísticas y culturales cercanas a estas nociones.

Desde el romanticismo lo siniestro viene estando presente tanto en las manifestaciones culturales de todos los tiempos posteriores, como en la teoría filosófica y psicoanalítica de los grandes pensadores.

En el campo de los estudios literarios se han dedicado amplias investigaciones a la expresión de lo siniestro por autores que van desde H.P. Lovecraft, E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe hasta Franz Kafka, Joseph Conrad y Henry James, entre otros.

En los estudios cinematográficos también se encuentran varias investigaciones relacionadas con la expresión audiovisual de lo siniestro, enfocadas inicialmente en el expresionismo alemán y después en el cine de terror y en otros géneros afines, como pueden ser el Thriller o el Suspense.

Pero el concepto de lo siniestro reviste unas características específicas que lo delimitan y aíslan de algunas de estas aproximaciones que no generan sino un terreno conceptual confuso donde el término siniestro viene aplicado sin excesivo rigor a

muchas manifestaciones que seguramente están lejos de ser expresiones propiciatorias del sentimiento que lo siniestro despierta en el ser humano.

Más allá de esta observación cabría preguntarse si el discurso audiovisual, fuertemente determinado por la concreción de las imágenes y de los sonidos que lo componen, es capaz alcanzar una expresión que transmita las sensaciones y sentimientos que acompañan a las manifestaciones de lo siniestro.

Preguntas como ¿En qué condiciones aparece lo siniestro? ¿Existe una estética propia de lo siniestro? ¿Existe la posibilidad de configurar un esquema conceptual referente a la estética siniestra que sirva de marco teórico para la generación de un discurso cinematográfico que represente lo siniestro? Son preguntas que están motivadas por la necesidad de ahondar en una búsqueda personal que tiene como objetivo establecer un marco referencial en el cual el realizador cinematográfico encuentre las vías mas eficaces para exponer y transmitir ideas creativas, basándose en el análisis profundo de las cualidades estéticas esenciales de un determinado concepto. En este caso, lo siniestro.

La presente investigación tiene como finalidad determinar con el mayor rigor posible los elementos estéticos propios de lo siniestro tomando como referente la obra cinematográfica de Stanley Kubrick.

Me mueve en este trabajo el convencimiento de que la revisión de lo conceptos estéticos propios de lo siniestro pueden suministrar las herramientas necesarias para elaborar una matriz conceptual científicamente útil en el análisis cinematográfico y, en concreto, en el estudio de la obra de Kubrick.

Mediante una revisión de las diferentes definiciones del concepto de *Lo siniestro*, se intentarán determinar los elementos estéticos característicos y la presencia de éstos en el discurso cinematográfico del realizador americano.



## 1.1. OBJETO DE ESTUDIO

A mi entender, la obra cinematográfica de Stanley Kubrick supone un terreno fértil para el análisis de la expresión de lo siniestro en el discurso audiovisual debido a que, a pesar de la variedad de géneros que aborda, mantiene ciertas constantes que funcionan como claves definitorias de su discurso. Esta idea que subyace a toda la obra de Kubrick podría estar relacionada con las expresiones estéticas de lo siniestro, según la tradición artística moderna. De hecho, difícilmente se podría encontrar otro director de cine que ofrezca en su obra una aproximación formal al concepto de lo siniestro tan acabada como la que, en mi opinión, presenta Stanley Kubrick en algunas de sus películas.

En este trabajo se plantea, como objeto de estudio, en primer lugar determinar el concepto de lo siniestro a partir de las aportaciones de diferentes autores los cuales, desde el campo de la filosofía, de la estética o del psicoanálisis se han ocupado de este tema desde diversas perspectivas.

En segundo lugar, voy a intentar definir las características esenciales de lo siniestro en su aplicación a la forma expresiva propia del discurso audiovisual. Esta necesaria e imprescindible clarificación de las cualidades esenciales de lo siniestro en el discurso cinematográfico pretendo llevarla a cabo tomando como referencia una parte significativa de la obra del director norteamericano Stanley Kubrick. Dando por supuesto que no toda la obra de Kubrick presenta la perspectiva narrativa y dramática de lo siniestro, el campo de análisis que me propongo abarcar en esta investigación se reduce a las películas del director americano más determinantes en este sentido, como son: *2001: una odisea del espacio* (1968), *La Naranja Mecánica* (1971), *El resplandor* (1980) y *Eyes Wide Shut* (1999). Posiblemente en estas películas encontraremos manifestaciones paradigmáticas de lo siniestro en sus diversas articulaciones, análisis que nos permitirá llegar a conclusiones capaces de revalidar las hipótesis que motivan este estudio (de iniciación a la actividad investigadora).

## 1.2. HIPÓTESIS

Dos son las hipótesis que han dado pie a esta investigación. Como es natural ambas están interrelacionadas y concatenadas derivándose una de otra. Las he formulado de la siguiente manera:

1- El discurso cinematográfico puede ser capaz de generar representaciones de lo siniestro suscitando con ello la aparición de sentimientos articulados que suelen acompañar dichas representaciones como procesos psicológicos necesarios.

2- La totalidad de la obra de Stanley Kubrick representa un campo propicio para el estudio de lo siniestro en el cine, en particular sus películas *2001: una odisea del espacio*, *La naranja mecánica*, *El resplandor* y *Eyes wide shut*, son un buen paradigma de la representación audiovisual de lo siniestro a través de los mecanismos propios del discurso cinematográfico.

## **1.4. OBJETIVOS**

Cuatro son los objetivos principales que persigue esta investigación:

- 1- Analizar el concepto de lo siniestro y determinar sus elementos distintivos.
- 2- Establecer un mapa conceptual que represente las relaciones entre las diferentes acepciones de lo siniestro.
- 3- Comprobar las características esenciales en las que se da lo siniestro en la expresión artística, en nuestro caso, la propia del medio cinematográfico.
- 4- Aplicar las nociones filosóficas y psicológicas de lo siniestro al discurso cinematográfico de Kubrick.

## 1.5. METODOLOGÍA

Según los postulados expuestos por Umberto Eco en su libro *“Cómo se hace una tesis”* una investigación es científica cuando cumple cuatro requisitos fundamentales. Primero: “la investigación versa sobre un objeto reconocible por lo demás”. Segundo: “la investigación tiene que decir cosas que todavía no han sido dichas o bien revisar con óptica diferente las cosas que ya han sido dichas”. Tercero: “la investigación tiene que ser útil a los demás”. Y cuarto: “la investigación debe suministrar elementos para la verificación y la refutación de las hipótesis que presenta y por tanto tiene que suministrar los elementos necesarios para su seguimiento público”.

Desde mucho tiempo atrás, el paradigma hegemónico aceptado en el campo de la investigación ha sido el “método científico”. Sus resultados positivos en el terreno de la investigación experimental y de las ciencias físicas, biológicas, matemáticas, etc., todas ellas basadas en las posibilidades cuantitativas del método científico, es innegable. Pero su aplicación a otro tipo de materias científicas se ha puesto en entredicho desde hace bastantes años. Valga como ejemplo la consideración que hacía en 1959 el conocido antropólogo Edward Hall al respecto de una fundamentación metodológica de su especialidad:

“A Trager y a mí nos parecía que la preocupación de los antropólogos por las estadísticas estaba teniendo un efecto aniquilador en nuestra disciplina y que los métodos y las teorías que se habían tomado de la sociología, la psicología y otras ciencias biológicas y físicas se habían utilizado de un modo inadecuado. En muchos casos los científicos sociales, presionados por los físicos, se han dejado arrastrar por el pánico y han adoptado prematuramente el rigor de las matemáticas tradicionales y del método científico. Nosotros creíamos que la antropología necesitaba desarrollar una metodología propia, adaptada a las materias objeto de estudio.”<sup>1</sup>

Apoyándome en las ideas de Hall, pero evitando tomar como paradigma absoluto el lenguaje, voy a intentar plantear para este estudio una metodología que tenga el suficiente rigor y, al mismo tiempo, sin apartarme excesivamente de él, evite la

---

<sup>1</sup> Edward T. Hall: *“El lenguaje silencioso”*, Alianza Editorial, Madrid. 1989. p. 40.

rigidez propia del método científico, dado que el campo de este trabajo se inscribe en las llamadas ciencias sociales donde las magnitudes cuantitativas son con frecuencia difícilmente aplicables.

El método que propongo está basado en tres pasos fundamentales:

a. La identificación de los elementos aislados que por sí mismos podrían caracterizar lo siniestro. Para eso parece necesario recuperar y depurar el concepto de lo siniestro propio de los pensadores que lo plantean como materia de estudio a lo largo de la historia, las características fundamentales del concepto en cada uno de ellos y los elementos que todos ellos consideran pertinentes a la hora de descubrir las manifestaciones de lo siniestro en las distintas artes.

b. En un segundo momento, pretendo analizar las combinaciones de algunos de esos elementos en la creación de modelos de representación audiovisual de lo siniestro con la finalidad de determinar las variables que condicionan la manifestación de este concepto y su configuración estética a partir de los postulados teóricos que lo definen.

c. Como tercer paso intentaré estudiar la aplicación que de esos modelos hace el director de cine Stanley Kubrick en algunas de sus películas más importantes. El criterio de selección otorga mayor relevancia a 4 de sus obras más conocidas, aunque también se analizará la totalidad de su filmografía en búsqueda de los elementos esenciales que caracterizan su cine con la finalidad de determinar la posibilidad de construir un relato audiovisual que materialice la concepción teórica de lo siniestro y las condiciones necesarias para que se produzca esta experiencia.

El desarrollo de la primera etapa constará de un primer proceso de recopilación y estudio de las diferentes concepciones de lo siniestro a lo largo de la historia y su consecuente análisis. Luego se procederá a confeccionar un esquema que contenga aquellos elementos propios de la estética de lo siniestro que sirvan de basamento para referirnos a aquello que posea estas cualidades y por tanto esté vinculado necesariamente a ellas.

En la segunda etapa de la investigación se comprobará la presencia de las representaciones artísticas de lo siniestro en el discurso cinematográfico de Stanley Kubrick. Los mapas conceptuales confeccionados a partir del ordenamiento de las diferentes acepciones de lo siniestro y su vinculación con lo sublime servirá como

matriz conceptual delimitadora de los elementos útiles para nuestra investigación. Este marco referencial que contiene las ideas relacionadas a lo siniestro pretende ser útil para el estudio de las manifestaciones estéticas del ámbito del cine en general como medio de expresión artística.

El método que propone esta investigación pretende avanzar por el camino de la razón y el estudio en aras de ir más allá del análisis textual de la muestra, en búsqueda de los puntos centrales de los films y delimitando la observación de éstos a sus secuencias más resaltantes. Este criterio de selección estará influenciado por las referencias que apunten hacia determinados conceptos válidos para nuestro análisis. La selección del material de estudio responde a la necesidad de ocuparse de las manifestaciones más próximas a las hipótesis que motivan esta investigación.

En este caso se ha procedido a dirigir nuestra mirada hacia las obras cercanas al tema de interés dentro de una variedad que abarca diferentes matices. Optar por enfocar nuestro interés de manera especial en cuatro piezas particulares de la filmografía de Stanley Kubrick responde a la adecuación de estos productos artísticos con las inquietudes suscitadas en torno al debate inicial de este proyecto.

Podrían ser consideradas obras de autor en tanto a que han sido concebidas como una visión personal acerca de temas que exponen dilemas universales desde distintos puntos de vista. Forman parte de la segunda etapa de la carrera del cineasta, aquella que se confeccionó a partir de una meticulosidad extrema en cuanto a la documentación y producción de la cinta, contando con una generosa cantidad de medios para su elaboración, lo que ofrecía un grado de libertad significativa para el director y su visión, convirtiéndose en films que se alejaban de los típicos convencionalismos comerciales. Sin embargo, fueron capaces de despertar el interés en las audiencias.

En mayor o menor medida, unas cuantas obras ofrecen un terreno propicio para que el análisis estético persiga las claves que nos guíen hacia el encuentro con lo siniestro, lo que reduce la amplitud de la muestra a un grupo reducido de films que sirven a nuestro estudio, delimitándose a 4 películas. Este será nuestro material de análisis a lo largo de la investigación. Esta muestra enmarca nuestro campo de investigación con respecto al análisis de lo siniestro en el cine de Stanley Kubrick:

- ***2001: A Space Odyssey (2001: una odisea del espacio)***, año: 1968, duración: 141 minutos, 70 mm, aspect ratio: 2.20:1, producida y editada para DVD por Metro-Goldwyn-Mayer y Stanley Kubrick.
  
- ***A Clockwork Orange (La naranja mecánica)***, año: 1971, duración: 136 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.66:1, producida y editada para DVD por Warner Brothers y Stanley Kubrick.
  
- ***The Shining (El resplandor)***, año 1980, duración: 142 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.33:1, producida y editada para DVD por Warner Brothers y Stanley Kubrick.
  
- ***Eyes Wide Shut (Eyes wide shut)***, año 1999, duración 159 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.33:1, producida y editada para DVD por Warner Brothers y Stanley Kubrick.

También dedicaremos un capítulo de la investigación al análisis de las otras obras que complementan la filmografía entera del cineasta. Este análisis será menos extenso y exhaustivo que el de los filmes anteriores y tendrá como finalidad construir una visión global del discurso cinematográfico del director. Incluso nos detendremos en un breve comentario sobre su primer film *Fear and desire (1953)*, el cual estuvo fuera del alcance de los espectadores durante décadas, pero que el 23 de octubre de 2012 ha sido re-editado y lanzado por Kino Classics como DVD y Blue Ray para el disfrute de sus seguidores. La lista entera de films que completan la filmografía de Kubrick y que forman parte del estudio que dedicamos en esta investigación son:

- ***Fear and Desire (Miedo y deseo)***, año 1953, duración 61 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.33:1, producida por Stanley Kubrick.

- ***Killer's Kiss (El beso del asesino)***, año 1955, duración 67 minutos, 35mm, aspect ratio: 1.33:1, producida por Stanley Kubrick y editada para DVD por Metro Goldwyn Mayer.
  
- ***The Killing (Atraco perfecto)***, año 1956, duración 85 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.33:1, producida por Harris-Kubrick. Editada para DVD por Metro Goldwyn Mayer.
  
- ***Paths of glory (Senderos de gloria)***, año 1957, duración 87 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.33:1, producida por Harris-Kubrick y Kirk Douglas. Editada para DVD por Metro Goldwyn Mayer.
  
- ***Spartacus (Espartaco)***, año 1960, duración 197 minutos, 35 mm, aspect ratio: 2.20:1, producida por Bryna Films y editada para DVD por Universal Pictures.
  
- ***Lolita (Lolita)***, año 1962, duración 147 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.33:1, producida James B. Harris y editada para DVD por Turner Entertainment.
  
- ***Dr. Strangelove: or how I learned to stop worrying and love the bomb (Teléfono rojo: volamos hacia Moscú)***, año 1964, duración 95 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.66:1, producida por Stanley Kubrick. Editada para DVD por Sony Pictures.



- ***Barry Lyndon (Barry Lyndon)***, año 1975, duración 35 mm, aspect ratio: 1.66:1, producida por Warner Brothers y Stanley Kubrick. Editada para DVD por Warner Brothers.
  
- ***Full Metal Jacket (La chaqueta metálica)***, año 1987, duración 116 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.37:1, producida por Warner Brothers y Stanley Kubrick. Editada para DVD por Warner Brothers.

Esta lista de films representa la totalidad de la obra cinematográfica de Stanley Kubrick y el alcance total de la muestra de la investigación. El análisis pretende localizar las expresiones audiovisuales distintivas de cada uno de estos largometrajes tomando en cuenta el proceso de creación-producción de estos trabajos, ya sea enfatizando en la características particulares de los textos que sirvieron para la confección del guión cinematográfico o eligiendo las escenas que presentan elementos estéticos y conceptuales cercanos a lo siniestro.

Mediante el análisis estético de las secuencias más interesantes de las obras señaladas se trazarán las posibles conexiones entre el concepto de lo siniestro y sus manifestaciones audiovisuales. A partir de la reflexión acerca del contenido de los films se determinará la presencia de las nociones relativas a lo siniestro presentes en ellas. La orientación de este análisis estará guiado por la reflexión acerca de la estética del cine y las teorías psicoanalíticas en torno al espectador. Por último, se expondrán las conclusiones pertinentes al estudio, en las cuales se contrastarán las ideas de lo siniestro como concepto y su aparición en algunas de las obras de la filmografía de Stanley Kubrick.

## 1.6. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El cine de Stanley Kubrick ha sido objeto de innumerables estudios de diversas índoles. Desde las biografías tradicionales que relatan los hechos más resaltantes en la carrera del director, señalando tanto sus logros artísticos y comerciales como sus films menos reconocidos y sus proyectos inacabados, hasta los análisis estilísticos orientados a la comprensión de sus obras y la interpretación de las ideas expuestas a través de la narrativa presente en ellas, el estudio del cine de Kubrick es extenso debido a lo que significa su figura dentro de la historia del séptimo arte.

Obras calificadas de “culto” han servido para la interpretación de ideas relacionadas con conceptos filosóficos y psicoanalíticos por parte de teóricos como Michel Chion en su libro “*Kubrick’s Cinema Odyssey*”, o Christian Aguilera en “*Stanley Kubrick: una odisea creativa*” (1999) ; Mario Falsetto en su análisis estilístico y narrativo “*Stanley Kubrick: A narrative and stylistics analysis*” también arroja luces acerca del significado que encierran las obras más complejas del director, sin menospreciar el extenso trabajo realizado por Michel Ciment en su libro dedicado al cineasta americano y titulado sencillamente “*Kubrick*” y la labor recopilatoria única en su especie realizada por Alison Castle en “*Los archivos personales de Stanley Kubrick*” (2008).

En otras ocasiones nos encontramos con trabajos realizados por ex-colaboradores del cineasta, como los guionistas Michael Herr, co-guionista en *La chaqueta metálica* y Frederic Raphael, co-guionista en *Eyes Wide Shut*, quienes nos enseñan el lado más humano y, por así decirlo, mundano de Kubrick en sus escritos. También se han destinado una extensa serie de libros que recogen cronológicamente la evolución del fenómeno Kubrick, estableciendo hitos y momentos clave en su carrera cinematográfica. Quizá una de las obras más relevantes sea la de John Baxter titulada “*Kubrick: una biografía.*”

Sin embargo, la mayoría de las investigaciones emprendidas con relación al director y su cine responden a incógnitas más relacionadas con los procesos de elaboración de sus obras, prestando especial atención a los aspectos técnicos, logísticos y de producción referentes a la concepción de su cine, dejando un espacio reducido para el análisis de los contenidos.

Esta investigación pretende enfocar y sacar a la luz aspectos concretos apenas estudiados sobre el cine del realizador neoyorquino. Aspectos vinculados a la presencia de lo siniestro como experiencia estética en determinadas obras. Con ello se pretende ahondar en la lectura de los contenidos expuestos por Kubrick en sus films, pero partiendo de una base teórica que ponga de relieve y explique el concepto de lo siniestro y que sirva como marco referencial para el análisis de estos textos a la luz de esta perspectiva clasificadora.

## 2. EL CONCEPTO DE LO SINIESTRO

### 2.1. Orígenes de *Lo siniestro*

Habría que remontarse hasta la aparición del poema del *Mío Cid* para encontrar los orígenes del término siniestro en la lengua castellana. En uno de los pasajes de la obra reza: “...*Hasta Bivar ovieron agüero dextero/ desde Bivar ovieron agüero sinistro...*” En esta primera manifestación el término es utilizado en contraposición a lo diestro, es decir tiene una connotación de tipo espacial asociada a los puntos cardinales y más directamente relacionada con la interpretación tradicional que se ha hecho de la utilización de las extremidades del ser humano para designar orientaciones en el espacio.

En este caso, la derecha, por su mismo origen lingüístico y cultural, se refiere a aquello que es correcto y por tanto va en correcto buen sentido, siendo la izquierda, la mano zurda, aquella que indica o hace referencia a algo torcido o desviado. La utilización de lo izquierdo y lo derecho en el terreno de la adivinación y del augurio en la cultura occidental se documenta desde la antigüedad. Los augures eran los sacerdotes que en Roma se dedicaban a interpretar la voluntad de los dioses y adivinar lo que había de suceder. El arte augural ya se practicaba por griegos y etruscos, pero donde tomó un verdadero auge fue en Roma, donde los augures formaban un cuerpo oficial que mantenía sus reuniones en un templo especial al aire libre y dentro de un espacio señalado por el “lituo” o bastón augural. Además poseían sus propios libros.

La dirección del vuelo de los pájaros constituyó un elemento básico de la adivinación. El águila, ave de Zeus, muestra un presagio favorable o siniestro según surja por la derecha o por la izquierda. La ornitomancia está tan de moda, desde la época homérica, que las palabras griegas que significan pájaro (*órnis*, *órneon*) también están ligadas al concepto de presagio. Por lo tanto, la voz “*ave de mal agüero*” hace mención a cualquier pájaro que lleve consigo el don del infortunio debido a su capacidad para transmitir este presagio a los humanos.

Por otro lado se encuentra la relación que existe entre la mirada y el infortunio. La maldición puede ser contraída por alguien sólo con el hecho de ser mirado con ojos de mal agüero. Esa expresión que incorpora el elemento visual le otorga un carácter cuasi-mágico o fantástico al fenómeno, como si se tratase de un encantamiento que

sufre aquel sobre el cual se posa una mirada. Miradas que lleven consigo rastros de envidia, recelo, rencor, son el tipo de miradas que auguran un infortunio sobre aquel en quien recaen éstas. Esta clase de poderes sobrenaturales, que se sospechan presentes en ciertas personas y con las que son capaces de ejercer una influencia sobre el destino de otros, también revisten connotaciones esotéricas, como si se tratara de un brujo que controla el destino de las personas con sus pensamientos y deseos. Cabe destacar que uno de los sinónimos de Satanás es *El Envidioso*.

Con lo que lo siniestro en sus orígenes está ligado de alguna manera a las coordenadas derecha/izquierda y a la acción de mirar, al sentido de la vista. Recordemos la importancia de la visión en el *Hombre de la Arena*, como elemento significativo de las desgracias que acarrea el ser visto con ojos de *mal agüero* por un ser maligno y a su vez la amenaza constante que sufren aquellos que quieren mirar lo prohibido. No hay señales del ave en ningún pasaje del cuento, Hoffmann en este caso se dedica a explorar otros significados más complejos del sentido de lo siniestro.

Eugenio Trías dedica un apartado de su libro *“Lo bello y lo siniestro”* (1988) a realizar un inventario temático de motivos siniestros, con lo cual nos ubica dentro de un marco conceptual e ideológico sobre el que se pueden enumerar las diferentes formas en las que emerge el fenómeno siniestro. Históricamente la raíz de la exploración del tema pertenece a la aproximación de Kant, en su *“Crítica del Juicio”* (1750), en donde aparece, quizá, la primera reflexión filosófica en torno a la posibilidad de una estética más allá de la categoría de lo bello, es decir, la posibilidad de expandir los límites clásicos del entendimiento de la estética. Incluso expandiendo las mismas fronteras de la comprensión de la estética, más allá de la comprensión de los principios tradicionales basados en la consecución de proporciones y medidas en armonía, introduciéndola dentro de las cualidades sensibles del ser humano. Kant con sus indagaciones inaugura el replanteamiento moderno de la estética, retomando el olvidado concepto clásico de lo sublime y contrastándolo con el concepto de lo bello.

En el campo de la filosofía el tema de lo siniestro ha suscitado diversos debates. Friedrich Schiller comentaba que lo que atribuía a una obra de arte cierta vida en sí misma era la capacidad de juntar bajo unas leyes propias el lado malo y oscuro del deseo y el velo que lo recubre, ordena y transforma, sin ocultarlo del todo. El arte tiene la capacidad de transfigurar los anhelos prohibidos sin despojarlos de su fuente de

vitalidad. Novalis ya afirmaba que bajo el velo del orden debía resplandecer el caos. Por lo que llegamos a la conclusión de que lo siniestro está detrás de esa apariencia ficticia que el arte escamotea. Detrás de la apariencia está el vacío, el abismo que sube e inunda la superficie.

Más tarde, Sigmund Freud, desde el terreno del psicoanálisis, revisa los ideales estéticos románticos, en los cuales el concepto de lo sublime ha derivado en una embrionaria noción de lo siniestro, con la pretensión de determinar las características propias de éste. A partir de una reflexión de Schelling, uno de los máximos exponentes del idealismo alemán y de la tendencia romántica germánica, Freud intenta reflexionar sobre el tema de lo siniestro como *“aquello que debía haber permanecido oculto pero se ha manifestado”*. A través de un análisis exhaustivo de la obra literaria cumbre de lo siniestro, *“El arenero”*, de E.T.A. Hoffmann, cumbre del pensamiento romántico propio del contexto en el que se genera, Freud sienta las bases para la reinterpretación de las ideas que se habían acumulado en torno a este tema, determinando las situaciones, cosas y personas que participan en la experiencia de lo siniestro. La obra *“Los elixires del diablo”*, también de Hoffmann, vendría a representar para Freud la manifestación artística más rica en cuanto a materiales relacionados con el tema de lo siniestro. El padre del psicoanálisis llega a afirmar que una persona siniestra es aquella portadora de maleficios, capaz de contagiar de mala fortuna a quien se cruce con ella y que además tiene el poder de transmitir presagios funestos al sujeto o de convertirse en un doble o una escisión de su propio yo. Estas consideraciones arrojaron luces sobre el tema del *Doppelgänger* y sus posibles relaciones con los trastornos psíquicos de la personalidad.

Freud realizó aportaciones interesantes y profundas con respecto a la definición de lo siniestro, sobre las cuales ahondó en su origen con la intención de determinar bajo qué condiciones puede aparecer en el terreno de las vivencias personales del sujeto. Al hablar de lo siniestro vivencial, Freud se refiere a la posibilidad de que sucedan eventos en la realidad que confirmen viejas creencias refutadas por el choque del sujeto con la realidad. En el momento en que estas emergen nuevamente confirmando aquellas “falsas” o “imposibles” creencias, se experimenta la sensación de lo siniestro. La investigación de Freud, que vio la luz bajo el nombre de *Lo ominoso*, es quizá el análisis más importante en el campo del estudio de lo siniestro y ha servido para la reflexión por parte de otros autores sobre el tema. Entre ellos es ineludible mencionar

las aportaciones de Jacques Lacan, vinculando estas ideas a conceptos propios del psicoanálisis como las psicosis y la angustia.

Martín Heidegger también se vería tentado a abordar el tema de lo siniestro, volviendo su mirada hacia los clásicos para encontrar allí la raíz misma del concepto, encontrando la voz *to deinón* como una primigenia aparición de la idea interpretada como lo desazonador. Su material de análisis se enfoca en las poesías de Hölderling, quien se había embarcado en el intento de fundir la tradición clásica con el romanticismo, significando para Heidegger una recopilación de temarios inherentes a las ideas iniciativas del concepto de lo siniestro.

El debate en torno a lo siniestro se ha extendido hasta el terreno de las bellas artes. Eugenio Trías se ha ocupado de delimitar la concepción de la idea de lo siniestro partiendo de la revisión de las manifestaciones clásicas del tema y su evolución histórica. Determina la génesis de la categoría estética de lo sublime como paso previo a la consolidación de lo siniestro como concepto. La ligazón entre la sensación que experimenta el sujeto en cuanto a lo sublime y la transformación que esta experiencia abrumadora puede sufrir convirtiéndola en siniestra fue una de las inquietudes que pretendía esclarecer en su investigación. Así como la posibilidad de establecer las condiciones y límites de lo bello. Trías afirma que lo siniestro es cualquier pensamiento que obtenga una ratificación en la realidad o, más bien, cuando aquello que es deseado en la imaginación se convierte en realidad de hecho. Trías apunta:

“...Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y sentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad...”<sup>2</sup>

A través de este breve repaso histórico se puede afirmar que el campo de investigación sobre lo siniestro ha interesado a diversas ramas del conocimiento. En este sentido, habría que mencionar algunos estudios recientes realizados por el crítico de arte John Welchman, quien actualmente analiza lo siniestro desde la perspectiva del audiovisual como expresión artística, vinculándola a los diferentes contextos y atmósfera en la cual aparece como fruto ineludible de la propia cultura, como una idea

---

<sup>2</sup> Trías, Eugenio: “*Lo bello y lo siniestro*”, Ariel, Barcelona, 1988, p. 35.

que está presente constantemente en el mundo civilizado y que se transforma con el paso del tiempo.

## **2.2. Ideología neoplatónica en el Renacimiento**

Durante el período renacentista tuvo lugar una revolución del pensamiento que se preocupó por estructurar una visión de la estética que interpretara los conceptos antiguos sobre la belleza. En estas primeras aproximaciones hacia los ideales griegos de lo bello, se replantearon los principios de los cuales emanaba esta apreciación desde una perspectiva metafísica heredada de la tradición platónica. Sin embargo, todas estas nociones extraídas de la tradición griega, enraizadas en la extensa mitología helénica, ya estaban cimentadas sobre una cierta dialéctica que entreveía una causalidad en la cual lo bello estaba en constante interacción con su opuesto. Con esa base se formuló una estética condicionada y limitada por ideales abstractos. Una de las aportaciones de las reflexiones metafísicas pre-kantianas de los florentinos consistió en sugerir el más allá de estos límites y estas condiciones propias de la belleza, como un fondo tenebroso desde el cual emerge lo bello como apariencia.

La figura del artista se presentaba aquí como un mediador entre lo material y lo divino, impulsado por un deseo de perfección el *Eros*. Éste se interpretaba como el deseo o anhelo de belleza, convirtiéndose en el motor principal que pone en movimiento todas las fuerzas creadoras en una búsqueda religiosa que incorporaba ciertas nociones de la escolástica medieval y que tenía como eje un principio dinámico del ser humano, el amor.

Para los neoplatónicos florentinos este era el principio que dinamizaba el universo y tenía como objetivo alcanzar la unidad a través de este anhelo de belleza/perfección. La unidad entendida como Dios, desde donde todo lo demás se desprende en forma de hipóstasis, conformando los conceptos de inteligencia/entendimiento, alma y naturaleza. Todas ellas interconectadas y en continuo movimiento, en búsqueda de una conjunción ideal/material dentro de la cual el ser humano es capaz de acercarse a la luz divina, hasta rozarla y participar de ella materializándola a través de actividades como el arte.



El artista aquí se presentaba como un ser capaz de librar una batalla entre el alma y la materia, en la que la idea que le ilumina se transforma en un obra que refleja un rayo de belleza. Mediante el arte el hombre puede ordenar el caos que sugiere lo infinito, lo irracional, lo ininteligible, lo inconsciente, dándole un sentido, y es el amor el único que puede acercar al artista hacia esa luz suprema o unidad.

Pero en ninguna ocasión el hombre es capaz de *ver* a Dios, puesto que es invisible e incommunicable, hunde en tinieblas y deja en ceguera al ojo que se atreva a acercarse sumiéndole en la “Noche oscura”. La belleza es:

“...Velo de irradiación comunicable que, a modo de esplendor del rostro, cubre la abismal separación y trascendencia de lo divino con la ilusión de familiaridad e inmanencia...”<sup>3</sup>

Por lo tanto, lo siniestro se encuentra ubicado como anverso del lienzo sobre el cual se representa la escena que tiene como anhelo ese deseo de amor, esa belleza ideal. Todo viene en cierto sentido motivado por un desgarramiento y una lucha que se expande desde la unidad y que tiene al entendimiento y la sensibilidad del alma del artista como campo de batalla sobre el cual la idea se transforma en materia. Pero la belleza en términos puros sería más bien Idea de Belleza, en la que participa la inteligencia y las cualidades sensibles del autor sobre sus capacidades artesanales y a partir de la cual se traduce ese rayo de luz divino de forma palpable. Lo siniestro es lo que no está *allí* y de donde emanan todas las fuerzas que dinamizan la naturaleza. Es el rayo de luz en sí mismo. Es lo que no se ve. Está en forma de ausencia y es su ausencia lo que permite que la apariencia sea verdaderamente bella.

Los neoplatónicos florentinos recurrieron a la mitología griega para ejemplificar lo trágico de la escisión de la denominada Unidad hasta sus primeras divisiones o hipóstasis. Mitos como el de Cronos devorando a sus hijos o la castración de Urano, representaban la creencia de que esa primera escena desde donde se expande la unidad es terriblemente trágica. Convirtiéndose lo siniestro en la condición generativa y productiva de esa imagen resplandeciente que nos ilumina y deja a nuestros ojos extasiados al contemplar tanta belleza. Es una condición *sine qua non* de lo bello y

---

<sup>3</sup> Trías, Eugenio: op. cit. p. 57.

afirma que no hay belleza sin un transfondo siniestro. La belleza sirve como un manto que recubre y desvía nuestra visión del abismo sin fondo representado por lo inhóspito.

Eugenio Trías explica que este lugar oscuro, al cual se refieren como Unidad o lo Uno, podría ser la matriz misma de lo simbólico. Ese lugar donde se posiciona la imagen originaria y es el comienzo de la cadena de toda revelación sensible. Es el núcleo vital de lo humano.

Trías afirma:

“...Una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro...”<sup>4</sup>

Lo siniestro para los pensadores griegos ocupaba el lugar de la sombra misma de lo bello. Es la denominada “*otra cara del bien*” y constituye el doble o gemelo invisible que acompaña a la belleza. Nietzsche ya había determinado como origen de la tragedia griega a lo dionisiaco, en referencia al mito de Dionisios, Dios al cual se le rendía tributo con la celebración de las fiestas dionisiacas, en las cuales los excesos se apoderaban momentáneamente de la cultura griega conduciéndola a actuar de manera desmesurada e irracional. Esta presencia, siempre latente en el inconsciente colectivo heleno sería, según el filósofo alemán, una sombra inhibida pero actuante que interviene en la creación cultural misma de la sociedad griega. La tragedia construye ese marco contextual en el cual lo incestuoso, monstruoso, promiscuo y confuso aparece como una amenaza que aterroriza y espanta.

Con lo que el acto trágico en sí mismo, ese escenario siniestro desbordante de crímenes, pecados, etc., no es más que el lugar real en el cual se concreta ese deseo profundo y prohibido que se hallaba reposando en el inconsciente a modo de fantasía irrealizable. Es lo que posibilita la configuración de una imagen apolínea y olímpica de la realidad, como contraparte y antagonista. Es ese velo que recubre y relega todo lo dionisiaco a permanecer escondido, porque no es limitado, armonioso, demarcado y definido, lo que sitúa a lo siniestro como la sombra misma de lo bello. Ante una legislación tradicional que aprueba cánones estéticos perfectamente delimitados, todo lo

---

<sup>4</sup> Trías, Eugenio: op. cit. p. 75.

que esté fuera de esa concepción debe quedar velado por el manto de la belleza aparente.

### **2.3. Baumgarten y la estética**

A través de la historia, la preocupación del hombre por explicar las sensaciones derivadas de la experiencia del arte han generado reflexiones extensas acerca de la cualidad de éste para traducir ideas abstractas a través de diversas representaciones con la intención de manifestarlas sensiblemente.

Sin embargo, no siempre ha existido un campo que se encargue de reflexionar en torno a los principios del arte exclusivamente. Ha sido necesario que transcurrieran siglos para que aquel adjetivo griego Aisthetike=Estético, que surge del sustantivo Aisthesis=Sensibilidad, fuera revisado y orientado hacia el estudio de la sensibilización de la idea en términos artísticos, configurando así la noción moderna de “estética”.

Alexander Baumgarten en su trabajo “*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*” (1735), introdujo por primera vez el término "estética", con lo cual inauguró la ciencia que trata del conocimiento sensorial que llega a la aprehensión de lo bello y se expresa a través de diversas manifestaciones artísticas en contraposición a la lógica como ciencia del saber cognitivo. Esta aportación, crucial en términos históricos, inició una disciplina que prontamente se vio enfrentada a la problemática de lo siniestro como categoría estética.

La estética se componía de materiales provenientes de ideas y conceptos que hallaban una materialización y objetivación sensible derivada de la actividad del artista. Es decir, que el arte se estructuraba a partir de la actividad intelectual abstracta y, a su vez, de la técnica artesanal sensible. Lo que otorga una cierta complejidad a la noción de belleza, debido a que no es exclusivamente una idea que permanece en el intelecto del sujeto, sino que debe abrirse paso a través de la experimentación de la misma, lo que ubica a la vivencia de la belleza en el terreno de la subjetividad.

Estas primeras aproximaciones a la problemática de la estética derivaron en una crítica del gusto, que se preocupaba por convenir en los parámetros esenciales de esta ciencia emergente y los objetos de estudio propios de ella. La belleza, entendida como

armonía y perfección, es la resultante de la obra del hombre, no simplemente una propiedad objetiva de las cosas.

## 2.4. Edmund Burke y lo sublime

A continuación de la gran aportación realizada anteriormente por Alexander Baumgarten, el escritor y político británico, Edmund Burke, nacido en Dublin en 1729<sup>5</sup>, extiende el alcance de la crítica estética hacia nuevos horizontes introduciendo una nueva noción de lo sublime con su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756). En este ensayo se plantea la existencia de sensaciones que trascienden la idea tradicional de lo bello y pretende delimitar las condiciones en las cuales aparece esta idea reflejada en el territorio del arte.

Burke comienza su descripción definiendo la voluntad innata de conocer los objetos. Para el filósofo, la *curiosidad* es el elemento clave al momento de determinar los efectos que origina la aparición de fenómenos nuevos y desconocidos para el hombre. Partiendo de la existencia de la curiosidad como respuesta intuitiva hacia aquello que representa una novedad, Burke distingue radicalmente dos tipos de sensaciones o emociones predominantes a la hora de conocer un objeto. Estos tipos de sensaciones y emociones que experimentan los individuos las denomina “pasiones”, las cuales proceden de diferentes naturalezas y responden a estímulos distintos. El objetivo de su disertación consiste en vincular el concepto de lo sublime con cierto tipo de sensibilidad característica del hombre que se desliga de la concepción tradicional de belleza porque supera su magnitud y además provoca emociones más complejas.

En esta estructura ordenada que pretende construir Burke con la intención de categorizar los tipos de afecciones que sufren los individuos en el proceso cognoscitivo del objeto, el autor divide los tipos de sensibilidades en aquellas que se hallan relacionadas con el placer y el dolor. Burke sostiene que existen dos tipos de placeres/dolores principales de los cuales se derivan otros.

---

<sup>5</sup> Burke, Edmund (2005): *“Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello”*. Alianza Editorial. Madrid.

La mayoría de las ideas capaces de causar una poderosa impresión en la mente, ya sean de dolor o placer simplemente, o las modificaciones de éstos, se pueden reducir prácticamente a dos puntos clave, la *autoconservación* y la *sociedad*.<sup>6</sup>

Estas nociones organizan la estructura conceptual sobre la cual se sustenta la aproximación de Burke hacia el fenómeno de lo sublime. En su investigación se centra particularmente en la causa de las emociones dolorosas por encima de aquellas placenteras, bajo la creencia de que las primeras son capaces de producir efectos más poderosos que las últimas y, por tanto, se sitúan más cerca de la concepción de lo sublime. Para Burke, las pasiones motivadas por la *sociedad* responden más a la necesidad de gratificaciones individuales y goces hedonistas, pero no encuentran cómo superar en fuerza a las pasiones que tienen como causa de su existencia la consciencia de la muerte y por tanto infligen un cierto tipo de dolor-horroroso en el espíritu.

Las pasiones que pertenecen a la autoconservación están en conexión con el dolor y el peligro; son dolorosas simplemente cuando sus causas nos afectan inmediatamente; son deliciosas, cuando tenemos una idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias; no he llamado deleite a este placer, porque está relacionado con el dolor, y porque es lo suficientemente diferente de cualquier idea de verdadero placer. Todo lo que excita este *deleite* lo llamo *sublime*. Las pasiones que pertenecen a la autoconservación son las más fuertes de todas.<sup>7</sup>

Este instinto de supervivencia propio de todos los seres vivos confiere una prevalencia natural a las emociones relacionadas con la muerte. Sin embargo, en el campo del arte nos causa un cierto deleite porque nos permite escudriñar las sensaciones más terroríficas y diseccionar el lado oscuro de la vida desde una perspectiva externa aliviadora. La conciencia de finitud de la vida como proceso natural es el efecto que generan las pasiones dolorosas y peligrosas, pero gozamos asistiendo a ellas como espectadores. Este deleite funciona como un recordatorio de lo terrible de la naturaleza

---

<sup>6</sup> Burke, Edmund: Op. Cit. p. 65.

<sup>7</sup> Ibidem: p. 80.

en cuanto a su grandeza y fortaleza, cualidades que se manifiestan de una manera incontrolable e impredecible, lo que produce un asombro reverencial que sacude nuestro espíritu. Burke explica la conexión existente entre lo sublime y las manifestaciones de la naturaleza debido a la interpretación de ésta como un objeto misterioso que nos seduce y atemoriza por su majestuosidad e infinitud. Todos estos conceptos los relaciona con la idea de lo sublime debido a las sensaciones que despiertan en el hombre.

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la *naturaleza*, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebató mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto.<sup>8</sup>

Este comentario otorga a lo sublime un carácter apriorístico que antecede cualquier intento de interpretación y razonamiento sobre el objeto que nos impresiona. En cierto sentido, el sujeto se ve rebasado por el poder de una fuerza que supera los intentos de la razón por acceder a su naturaleza y descifrarlo, pero a su vez genera admiración y reverencia en el ser que padece su poder, como reconocimiento de la magnitud y grandeza de sus dimensiones. Esta noción espacial de lo sublime es una de las manifestaciones que aborda Burke y le otorga una importancia vital en el momento de argumentar las concepciones sobre lo terrible y respetable, vocablos que relaciona con el asombro y que liga posteriormente con sinónimos de lo siniestro, tales como oscuro, incierto, confuso.

Esta interpretación conduce la indagación de Burke hacia la raíz de todo el fenómeno sublime, el terror. Por consiguiente, el miedo se convierte en un elemento insoslayable que forma parte activa de los efectos que emanan de lo sublime. El terror

---

<sup>8</sup> Burke, Edmund: Op. Cit. p. 85.

es el elemento común que dinamiza todos los movimientos que reaccionan ante lo asombroso. Lo terrorífico es la cualidad nuclear de todo aquello que es sublime debido a que las pasiones que despierta en el individuo le imposibilitan para actuar, produciendo un estado de alteración del espíritu que no tiene comparación. Burke afirma que el estado natural del alma denota una cierta indiferencia ante los estímulos, sin embargo, cuando se trata de algo terrorífico el alma suspende su indiferencia por una crispación exaltada que se encumbra como la pasión mas poderosa que arrebatata al espíritu. Para Burke no existe otra sensación más poderosa en el universo.

No hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte actúa de un modo que parece verdadero dolor. Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime, esté o no la causa del terror dotada de grandes dimensiones o no.<sup>9</sup>

Burke introduce el concepto de lo infinito en su estudio y lo vincula directamente con una de las formas de lo sublime. Esta relación se produce por la conexión que existe entre el temor que desprende todo aquello que escapa a la razón y sus mecanismos para entender la naturaleza en toda su extensión. Para Burke, es innegable la limitación del hombre para comprender el concepto de lo infinito, y la consecuente inquietud que provoca este desconocimiento en el estado del alma, empero, no deja de producir cierto tipo de pasión que agita el espíritu de manera notoria. Podría decirse que según Burke, lo sublime apunta hacia la noción de infinidad, en el sentido en que comparten cualidades similares en su naturaleza, ya que todas las manifestaciones de grandeza, magnificencia, vastedad, oscuridad y cualquier demostración de poder y fortaleza, si se perciben desde la perspectiva del infinito, ocasionan la aparición del terror característico que acompaña lo sublime. Es decir, pensar que esas manifestaciones de poder, inmensidad y penumbra, estuvieran concebidas como un fenómeno infinito, que no tuviera barreras ni límite alguno, causaría el asombro más terrorífico en las almas de los hombres.

Otra fuente de lo sublime es la *infinidad*; si ésta no pertenece más bien a lo último. La infinidad tiene una tendencia a

---

<sup>9</sup> Burke, Edmund: Op. Cit. p. 86.

llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime.<sup>10</sup>

Otras de las manifestaciones que tienen en lo sublime un sustento esencial son aquellas relacionadas con la fe y, en consecuencia, a la religión, cosas que pretenden acercar la verdad a los seres humanos enalteciendo la idea de un ente superior que gobierna las leyes universales con su omnipotencia. Este rasgo de los sistemas ideológicos que se preocupan por interpretar la realidad y proponer un modelo conceptual cerrado suele toparse con la limitación de explicar a Dios y su naturaleza. En muchos casos, los dogmas entremezclan las nociones de finitud e infinitud con las ideas de la eternidad e inmortalidad, cuestiones que difícilmente encuentran una solución conceptual satisfactoria debido a la imposibilidad de demostración. Hablar de eternidad es en cierto sentido un acto de fe, puesto que no se ha verificado que el espíritu pueda seguir existiendo a pesar de la muerte del cuerpo. La idea de inmortalidad resulta también para Burke una noción que resuena en todos nosotros pero que no llega a ser comprendida en su totalidad.

Nuestra ignorancia de las cosas es la causa de toda nuestra admiración y la que excita nuestras pasiones. Sabiduría y conocimiento hacen que las causas más impresionantes nos afecten poco. Así ocurre con el vulgo; y todos los hombres son como el vulgo en aquello que no comprenden. Las ideas de eternidad e infinidad se encuentran entre aquellas que más nos afectan; y, sin embargo, tal vez no haya nada que entendamos realmente tan poco como la infinidad y la eternidad.<sup>11</sup>

En su estudio, Burke utilizó ejemplos de manifestaciones de lo sublime en la literatura antigua. Figuras como Horacio y Virgilio formaban parte de las referencias usadas en su indagación para ejemplificar la capacidad del arte para construir sensaciones sublimes. Sin embargo, el resultado de las conclusiones extraídas por Burke podrían orientarse hacia otras expresiones artísticas capaces de transmitir estas emociones. La pintura también guarda un pequeño apartado en las aproximaciones de lo sublime por parte del autor, por su capacidad para representar escenas divinas. La

---

<sup>10</sup> Burke, Edmund: *Op. Cit.* p. 103.

<sup>11</sup> *Ibidem*: p. 90.



divinidad es una de las aristas que se desprenden del análisis de lo sublime. Burke comenta:

Pero, mientras contemplamos un objeto tan vasto bajo el brazo, por así decirlo, del todopoderoso y omnipresente nos hacemos todavía más pequeños, y de alguna manera nos hallamos aniquilados ante él. Y, pese a que una consideración de sus restantes atributos puede aliviar de algún modo nuestras aprensiones, ni nuestra convicción acerca de la justicia con la que los ejerce, ni la gracia con la que los tempera puede disipar por completo el terror que se desprende naturalmente de una fuerza, a la que nada puede oponerse.<sup>12</sup>

Esta noción del todopoderoso, cercana a la imagen utilizada por las religiones para representar una figura superior cuya fuerza es inigualable, para bien o para mal, nunca deja de denotar una suerte de temor por su prevalencia sobre cualquier otra que se interponga en su camino. Constituye para Burke una las esencias de lo sublime, debido al terror que supone un ente capaz de obrar sobre-humana o divinamente, por encima de la ética natural de la existencia. Estas formas de lo sublime están emparentadas con las modificaciones de poder o las distintas formas que puede encarnar este concepto.

Aparte de aquellas cosas que sugieren *directamente* la idea de peligro, y aquellas que producen un efecto similar de una causa mecánica, no conozco nada sublime que no sea alguna modificación del poder. Y esta rama nace, tan naturalmente como las otras dos, del terror, el tronco común de todo lo que es sublime.<sup>13</sup>

Gran parte de las conclusiones extraídas por Burke en su análisis sobre la categoría estética de lo sublime provienen de una categorización inicial adjudicada a Longino, quien fue el primero de los pensadores antiguos que ubicaba lo sublime más allá de lo Bello, y por ende, fuera del alcance del resto de categorías, como por ejemplo: lo grotesco, lo cómico, lo trágico, etc. En general, este pensador del siglo III a.C. explicaba el concepto de lo sublime como una elevación del estilo y la eliminación de

---

<sup>12</sup> Burke, Edmund: *Op. Cit.* P. 98.

<sup>13</sup> Ibidem: p. 94.

toda simplicidad, es decir, una belleza extrema que produce una pérdida de la racionalidad y un gran placer estético. Lo sublime puede ser tan puramente bello que produce dolor en vez de placer. Para Longino existían cinco fuentes desde las cuales emerge lo sublime. Así las describe Schiller: *El talento para concebir grandes pensamientos, la pasión vehemente y entusiasta, cierta clase de formación de figuras retóricas (de pensamiento y de dicción), la noble expresión (elección de palabras y dicción metafórica y artística) y, por último, la composición digna y elevada.*<sup>14</sup>

Históricamente ha habido confusiones acerca de la autoría de estas primeras concepciones de lo sublime en el terreno de la estética y de las artes, generando dificultades para determinar precisamente a quién se debe atribuir el derecho de autor de estas ideas. El francés Nicolás Boileau, filósofo de mediados del siglo XVII, cuenta con gran parte del mérito según ciertos críticos e historiadores del tema que le sitúan como uno de los precursores del concepto de lo sublime. Sus aportaciones colocaron lo sublime entre “lo sorprendente” y la categoría de “lo maravilloso”, dentro de una concepción clasicista de estos términos. Sin embargo, la veracidad de estas afirmaciones nos conducirían por un camino que nos desviaría de nuestra verdadera búsqueda, lo siniestro.

## **2.5. Kant, lo bello y lo sublime: una perspectiva racional**

Immanuel Kant (1724-1804) afirmaba que la estética es la ciencia que estudia e investiga el origen sistemático del sentimiento puro y su manifestación, que es el arte, según asienta en su *"Crítica del juicio"* (1790). Sin embargo a continuación de las aportaciones de Baumgarten en sus reflexiones filosóficas, Kant profundiza en los principios propios de la experiencia estética. La denominada “*estética trascendental*” concepto enmarcado dentro de la primera entrega de la trilogía crítica, a saber la “*Crítica de la razón pura*” (1781), es definida por Kant como la ciencia de todos los principios *a priori* de la sensibilidad. A la luz de estas ideas aparecen conceptos como la intuición, el espacio y el tiempo, como elementos propios de las cualidades sensitivas del sujeto. La intuición sería la manera en que accedemos al objeto que se nos da sin mediaciones y de manera inmediata, sin embargo debemos ser afectados por éste de

---

<sup>14</sup> Schiller, Friedrich: “*Lo Sublime*”. Ágora, Málaga. 1992.

alguna forma. En este momento es donde entra en juego nuestra capacidad sensitiva o capacidad para ser afectados, ella es la única que nos ofrece las intuiciones.

Además de esto, el marco referencial en el cual se desenvuelven la sensibilidad y las intuiciones viene determinado por el espacio y el tiempo, elementos constitutivos de la “*estética trascendental*” y única vía posible para las intuiciones puras. Pero la delimitación hecha por Kant con respecto a lo propiamente estético en el sentido tradicional arrojó una distinción crucial entre belleza y fealdad. Para el filósofo alemán no eran del todo contradictorias estas dos ideas, pues entendía que existía la posibilidad de representar bellamente ideas terribles como la muerte, las enfermedades, etc., pues, al fin y al cabo, el juicio de valor estético estaba dentro de la subjetividad del artista y no en el objeto externo. Más adelante afirmarí que lo opuesto de la belleza sería el asco, única experiencia incapacitada para ser promovida como categoría estética.

“... Las furias, las enfermedades, devastaciones de la guerra, etc..., pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros; sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta asco...”<sup>15</sup>

Kant también aportaría una revisión sobre las nociones burkenianas de lo sublime en su escrito de 1764 *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*<sup>16</sup>, un ensayo de breve extensión, excepcional en la obra kantiana, en el cual se debaten las nociones estéticas empiristas de principios del siglo XVIII y se desarrollan hacia una nueva y más profunda comprensión de lo sublime en la naturaleza y el arte. Esta indagación ahonda sobre la naturaleza filosófica de la estética, desligándose progresivamente de sus connotaciones éticas y morales, situando la discusión en un plano trascendental que pretende llegar a la raíz del fenómeno. Más allá de las diferentes categorizaciones esbozadas por Burke y Joseph Addison (1672-1719) quien había introducido en sus escritos sobre los *Placeres de la Imaginación*, publicados en la revista *El Espectador* en 1711, las categorías estéticas que emanciparían la concepción

---

<sup>15</sup> Trías, Eugenio: Op. Cit. p. 11.

<sup>16</sup> Kant, Immanuel: “*Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*”. Alianza Editorial. Madrid 2008.

tradicional sobre lo sublime. Addison afirmaba que existían 3 cualidades estéticas principales: grandeza (sublimidad), singularidad (novedad) y belleza. Más adelante incorporaría lo pintoresco como una cualidad estética relacionada con las imágenes dignas de ser reproducidas en el arte. Para Addison la sublimidad se eleva hacia la construcción de una imagen que trasciende las limitaciones del lenguaje. Addison comentó:

"Los ojos tienen campo para espaciarse en la inmensidad de las vistas, y para perderse en la variedad de objetos que se presentan por sí mismos a sus observaciones. Tan extensas e ilimitadas vistas son tan agradables a la imaginación como lo son al entendimiento las especulaciones de la eternidad y del infinito".<sup>17</sup>

Kant avanza hacia el problema de la indeterminación de lo sublime y la incapacidad de la razón para cuantificar la suma de estas sensaciones, estableciendo una diferencia esencial entre lo bello y lo sublime. Kant decía en su ensayo:

Pero la diferencia más importante e interna entre lo sublime y lo bello es la siguiente: que si, como es justo, consideramos aquí primeramente sólo lo sublime en objetos de la naturaleza (lo sublime del arte se limita siempre a las condiciones de la concordancia con la naturaleza), la belleza natural (la independiente) parece ser una finalidad en su forma, mediante la cual el objeto parece, en cierto modo, ser determinado de antemano para nuestro Juicio; en cambio, lo que despierta en nosotros, sin razonar, sólo en la aprehensión, el sentimiento de lo sublime, podrá parecer, según su forma, desde luego, contrario a un fin para nuestro Juicio, inadecuado a nuestra facultad de exponer y, en cierto modo, violento para la imaginación; pero sin embargo, sólo por eso será juzgado tanto más sublime.<sup>18</sup>

Esta afirmación supera la concepción de lo sublime como una cualidad identificable de los objetos que poseen una belleza grandiosa, siendo para Kant un

---

<sup>17</sup> Addison, Joseph: *“Los placeres de la imaginación y otros ensayos”*. Editorial Antonio Machado. Madrid 1991.

<sup>18</sup> Schiller, Friedrich: *“Lo sublime”*. Editorial Librería Ágora. Málaga. 1992.

fenómeno difícilmente traducible en juicios que delimiten el alcance del objeto en sí mismo. El filósofo alemán afirma que se podría describir lo sublime como una suspensión momentánea de las facultades vitales y, por tanto, se diferencia del placer que genera la belleza. Lo bello genera un sentimiento que alimenta la pulsión interna de la vida entre los seres humanos, pero lo sublime estaría más cerca de lo que Kant llamó placeres negativos, porque desborda la capacidad racional del sujeto generando una suerte de rechazo por éste. Para la imaginación, el fenómeno de lo sublime ocupa un espacio que rebosa sus límites y hace inútil cualquier intento por determinar su forma. Al hilo de lo que describimos aquí Kant aduce:

Tanto lo Bello como lo Sublime placen por sí mismos; ahora bien, “lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada ilimitación y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma, de tal modo que parece tomarse lo bello como la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo sublime como la de un concepto semejante de la razón.”<sup>19</sup>

Se podría extraer de las conclusiones kantianas, que la experiencia de lo sublime está más vinculada a una disposición del espíritu que a una expresión de la naturaleza y que sucede de manera subjetiva en el interior del alma cuando el ser toma conciencia de la superioridad que ejerce el fenómeno sublime sobre ésta. Es una sensación que se establece desde el mismo momento de la aprehensión y que no está filtrada por ningún modelo categorizado-racional, sino que estimula el alma de una manera distinta, capaz de incitar cierto temor debido al poder que emana su naturaleza.

La disposición del espíritu para el sentimiento de lo sublime exige una receptividad del mismo para ideas, pues justamente en la inadecuación de la naturaleza con estas últimas, por tanto, sólo bajo la suposición de las mismas y de una tensión de la imaginación para tratar la naturaleza como un esquema de ellas, se da lo atemorizante para la sensibilidad, lo cual, al mismo tiempo, es atractivo, porque es una violencia que la razón ejerce

---

<sup>19</sup> Schiller, Friedrich: Op. Cit. P. 36.

sobre aquélla sólo para extenderla adecuadamente a su propia esfera (la práctica) y dejarle ver más allá en lo infinito, que para aquélla es un abismo. En realidad, sin desarrollo de ideas morales, lo que nosotros, preparados por la cultura, llamamos sublime, aparecerá al hombre rudo sólo como atemorizante.<sup>20</sup>

Siguiendo el desarrollo de los argumentos de Kant se podría decir que existe una confrontación entre la razón y la naturaleza que desata una lucha violenta en el espíritu, puesto que la primera interviene de manera instantánea en la tarea de construir sistemas que representen la realidad. Sin embargo, se enfrenta ante la posibilidad de hallar una fosa entre las ideas propias de la imaginación y lo infinito, noción que permanece como un enigma. De allí que Kant piense que sin una estructura de tipo ético dentro de la cultura, lo sublime permanecería como un fenómeno intimidante para nuestros esquemas lógicos.

Con las aportaciones de Kant sobre la discusión de lo sublime se inaugura una corriente de pensamiento idealista seguida por los filósofos posteriores y desarrollada hacia otros caminos que difieren sutilmente de los postulados de éste y que, progresivamente, se acercan hacia una síntesis razón-emoción que incluye tanto las nociones empiristas inglesas de autores como Addison y Burke como las primerizas representaciones de una filosofía pre-romántica que se preocupa por las construcciones subjetivas del pensamiento, analizando los fenómenos desprovistos de las relaciones lógico-racionales del entendimiento.

Esta revolución del pensamiento que supuso la disertación kantiana sobre lo sublime serviría de transición hacia una nueva forma de pensar sobre éste, otorgando al ser un papel fundamental a la hora de comprender lo que sucede cuando éste construye la idea de lo sublime en la naturaleza y en el arte, trayendo a colación las limitaciones del entendimiento y el instinto de auto-conservación como protagonistas principales de la experiencia sublime.

La idea de la libertad también forma parte del grupo de conceptos que maneja Kant en su exposición, comentando la situación del ser racional frente a lo sublime teórico (Kant se refiere a éste como la capacidad de representar en la imaginación

---

<sup>20</sup> Schiller, Friedrich: Op. Cit. P. 40.

fenómenos sublimes) y resaltando la posición segura del hombre ante una posibilidad o realidad en potencia que no pone en riesgo su existencia. Lo sublime práctico, en cambio, está dado en la naturaleza y amenaza a nuestro espíritu agitándole de una manera atemorizante, empequeñeciendo sus dimensiones hasta llegar a convertirle en una manifestación atómica dentro de un universo inagotable. Este reconocimiento del terror generado por lo sublime práctico podría considerarse un inicio de la noción moderna de lo siniestro, en cuanto a lo desazonador, aquello que supera nuestras barreras defensivas y nos deja perplejos frente a la fortaleza y poderío de la naturaleza y, sin embargo, nos permite pensar su esencia desde un punto de vista privilegiado. Como seres no naturales, en cuanto que somos capaces de razonar y extraer conclusiones éticas del objeto natural, cuestión que no sucede entre las otras especies de la naturaleza, disponemos de una suerte de independencia con respecto a lo sublime porque podemos abstraernos de éste y encararlo objetivamente, analizarlo y determinar sus características.

Estas ideas se verán desarrolladas más adelante por los seguidores inmediatos del pensamiento kantiano, quienes pretendían indagar sobre el giro radical que había tomado la teoría estética en cuanto a la sensibilidad del ser y sus cualidades esenciales. Kant localizó elementos que sugerían una superación del modelo clasicista de lo bello y lo sublime ensanchando el paradigma del pensamiento heredado e irrumpiendo de forma determinante en el futuro de lo sublime como categoría. Sin la aportación de Kant el estudio de lo sublime no habría focalizado su objetivo sobre la relación sujeto-finito, objeto-infinito, como una pugna mediada por nuestra razón. Kant concluyó:

De ese modo, la naturaleza, en nuestro juicio estético, no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) para que consideremos como pequeño aquello que nos preocupa (bienes, salud, vida); y así, no consideremos la fuerza de aquélla (a la cual, en lo que toca a esas cosas estamos sometidos), para nosotros y nuestra personalidad, como un poder ante el cual tendríamos que inclinarnos si se tratase de nuestros más elevados principios y de su afirmación o abandono. Así pues, la naturaleza se llama aquí sublime porque eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede hacer

sensible la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza.<sup>21</sup>

## **2.6. Evolución idealista de lo sublime y el pensamiento preromántico: Schiller, Schelling y Schopenhauer**

En el Romanticismo el discurso de lo sublime se desarrolla como respuesta a las limitaciones del acercamiento empirista de autores como Addison y Burke. Para Coleridge (1772-1834), quien escribió bajo la influencia de Schelling, lo sublime consiste en el esfuerzo por superar la distinción entre palabras y cosas. Coleridge dijo: *“Lo sublime es un sentimiento que no se puede conceptualizar y que apunta hacia lo inimaginable”*<sup>22</sup>. Estas reflexiones del poeta, crítico y filósofo inglés introducen el núcleo central del sismo que supuso el idealismo alemán para la concepción clásica de lo sublime.

Tras la fundación de un nuevo pensamiento por parte de Kant, surgen al hilo diversas interpretaciones de lo sublime que desembocan en nuevos conceptos que acercan la percepción de éste sentimiento con las ideas iniciales de lo siniestro. Probablemente no haya sido el eje principal de la búsqueda de estos nuevos pensadores, pero terminaría siendo el camino que guiaría la aparición de un enfoque más cercano que surgiría en la época romántica. Schiller (1759-1805) revisó los conceptos kantianos y destacó la idea de libertad que yacía en el discurso racionalista de su predecesor, explorando las nociones morales que impregnaban el fondo de la argumentación sobre lo sublime. Schiller pensaba que lo sublime debía entenderse como:

El objeto cuya representación pone de manifiesto los límites de nuestra condición sensible y, a la par, la superioridad de nuestra naturaleza racional, y su independencia de toda constricción. Así pues podemos elevarnos *moralmente* -es decir, mediante las ideas- sobre lo que físicamente nos coloca en

---

<sup>21</sup> Schiller, Friedrich: Op. Cit. P. 78-79.

<sup>22</sup> Coleridge, Samuel Taylor: *“Language and the sublime”*. Palgrave Macmillan; 1 edition 2010. Nuestra traducción.



situación de inferioridad. Sólo somos dependientes como seres sensibles. En cambio, como seres racionales somos libres.<sup>23</sup>

Schiller profundiza sobre lo sublime práctico y lo sublime teórico, unificando su efecto y anexando la noción de libertad que ya había sido ofrecida a la discusión por Kant previamente. La moral, como elemento clave dentro del entramado lógico de la explicación filosófica de lo sublime, cobra una importancia innegable en este concepto schilleriano, entendida como distintivo esencial entre la naturaleza y el hombre-racional. Aquello que proviene de la autoridad divina no posee ningún libre albedrío, puesto que sucede y nada más. La cualidad del ser humano para elegir moralmente sus acciones, puesto que es nacido primero de la razón, le otorga cierta independencia con respecto a la naturaleza e incluso ante nuestra “*naturaleza interior*”. Sin embargo, reconoce la dependencia física a la cual está sometido el hombre en su relación con lo sublime, porque la naturaleza determina el fundamento de nuestras posibilidades. Lo que ocasiona una doble reacción en el sujeto, la primera activa nuestro instinto cognoscitivo o de representación y la segunda acciona el instinto de supervivencia.

Schiller amplía las ideas kantianas en su ensayo sobre lo sublime apuntando la superioridad del ser humano con respecto al fenómeno sublime, lo que permite superar el terror que pueda despertar la experiencia sublime, elevando su efecto hacia una conciencia de nuestra insignificancia que dignifica al espíritu y lo despoja de sus cargas banales. Una vez superado el impacto inicial de lo sublime, la imaginación representa escenarios en los cuales el espíritu puede hacer sensible la sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza.

La fantasía pone más empeño aún en convertir lo *secreto*, indeterminado e *impenetrable* en objeto de espanto. Ejerciendo esta actividad se halla en su verdadero elemento, pues como la realidad no supone límite alguno para ella, como sus operaciones no están limitadas a un caso especial, tiene abierto de par en par el vasto reino de la posibilidad. Su propensión a lo *terrible*, su actitud ante lo desconocido, que le proporciona más *temor* que *esperanza*, se funda en la naturaleza del instinto de conservación que la dirige. La abominación ejerce un efecto mucho más rápido

---

<sup>23</sup> Schiller, Friedrich: Op. Cit. P. 73.

y poderoso del deseo. Por eso es más frecuente suponer algún mal tras lo desconocido que esperar un bien de él.<sup>24</sup>

Schiller propone que la imaginación es capaz de ir más allá del fenómeno natural representando escenarios ficticios que suponen espanto y horror. Esto se da como resultante de un choque entre el entendimiento y la razón, es decir, nuestra capacidad sensorial para percibir el objeto dentro de nuestras categorías cognoscitivas y el raciocinio mediante el cual discernimos acerca de nuestra existencia. El hombre es capaz de superar lo físico mediante lo espiritual, aunque esté determinado por el primero, pero en presencia de lo sublime, es la razón el único elemento que nos separa radicalmente del objeto en sí. Según Schiller esto se debe a que la sensibilidad y la razón desatan una pugna en la que cualquier intento de armonía parece inútil. Mientras que en lo Bello nuestros mecanismos de percepción encuentran un goce natural cuando atienden a la belleza, producto de una consonancia entre la sensibilidad estética del sujeto en relación al fenómeno externo, lo sublime genera un desencuentro entre lo sensitivo y lo racional, puesto que ambos conceptos no conforman una sociedad armoniosa, sino que, por el contrario, se enfrentan.

Lo bello merece gratitud sólo del hombre, lo sublime, en cambio, del demonio que hay en él. Como nuestro destino es seguir el código de los espíritus a pesar de los límites que nos ponen los sentidos, lo sublime debe sumarse a lo bello para que la educación estética sea una realización integral, para ampliar la sensibilidad del corazón humano hacia la amplitud total de nuestra vocación y, por consiguiente, por encima del mundo sensible.<sup>25</sup>

Tras las aportaciones de Schiller, otros filósofos alemanes continuaron sus investigaciones sobre lo sublime, expandiendo el significado del término hacia nuevas interpretaciones menos rígidas con respecto a su comprensión estética. Lo sublime avanzó hacia el terreno de lo irracional, estableciendo una lucha interna en el sujeto entre el consciente y lo no consciente que unificaba en una síntesis dos posturas que parecían estar en disputa irreconciliable.

---

<sup>24</sup> Schiller, Friedrich: Op. Cit. P. 94.

<sup>25</sup> Schiller, Friedrich: Op. Cit. p. 118.

La obra artística nos refleja la identidad de la actividad consciente y la no consciente. Pero la oposición de ambas es infinita y se anula sin intervención de alguna libertad.<sup>26</sup>

Al hilo de las nociones de libertad ensalzadas por Schiller, Friedrich Schelling (1775-1854) en *Sistema del Idealismo Trascendental* toma en cuenta la capacidad del arte para ser el escenario de la dialéctica naturaleza-libertad en la cual el artista obra de una manera independiente de la realidad objetiva, filtrándola y expresándola a través de sus medios en una finitud capaz de ser interpretada infinitamente. Schelling observó que existía un elemento fuera del alcance de la razón que afectaba directamente al fenómeno sublime, que no se desmarcaba enteramente de la experiencia de lo bello sino que se encontraba al límite de la esfera racional, entrando en contacto con el universo no consciente del sujeto. Perspectiva que pone el énfasis del conflicto, no ya en la naturaleza sino en el yo. Dentro de la producción filosófica de Schelling esta obra está considerada como la más sistemática y acabada entre sus primeros trabajos. Después, en poco tiempo, cambia otra vez de etapa y desarrolla lo que se denominará la filosofía de la identidad, en donde “el énfasis que antes se había puesto respectivamente en la naturaleza y en el yo se pone ahora en un absoluto indiferenciado, raíz común de ambos”.<sup>27</sup>

Schelling afirmó en su tratado:

También se puede mostrar muy fácilmente que la sublimidad descansa en la misma contradicción sobre la que se basa la belleza, pues un objeto se llama sublime cuando la actividad no consciente adquiere una grandeza que no puede tener cabida en lo consciente, por lo cual el Yo es trasladado a una lucha consigo mismo que sólo puede terminar en una intuición estética que ponga a ambas actividades en inesperada armonía; sólo que esta intuición, que no se halla en el artista sino en el mismo sujeto intuyente, es por completo involuntaria, en cuanto que lo sublime pone en movimiento todas las fuerzas del

---

<sup>26</sup> Schelling, Friedrich: “*Sistema del Idealismo Trascendental*”. Barcelona. Anthropos. 1988.

<sup>27</sup> Schelling, Friedrich: Op. Cit. P. 88.

espíritu para resolver la contradicción que amenaza toda la existencia intelectual.<sup>28</sup>

Schelling traslada la cuestión de lo sublime a un ámbito intuitivo – no consciente que apunta hacia la existencia de una cualidad del entendimiento que no había sido tomada en cuenta por sus predecesores. Quizá era una evolución lógica del concepto que se desarrolló con rapidez durante los albores del romanticismo que cobraría mayor fuerza con el paso de los años y que poblaría el campo de las expresiones artísticas en todas sus dimensiones. Los primeros hallazgos de Schelling con respecto al carácter irracional del ser humano y su libertad propiciaron una tendencia preocupada por los fenómenos internos que acontecen en el espíritu en forma de emociones y sentimientos. La incorporación de la idea del yo también es relevante para las futuras investigaciones en relación a lo sublime y lo siniestro, consecuencia del interés que generó dentro de la psicología moderna. Por lo tanto, Schelling abriría una ventana hacia un universo desconocido por el hombre, que plantearía diversas interrogantes para los pensadores más influyentes del romanticismo.

Arthur Schopenhauer (1788-1860), filósofo alemán que también profundizaría sobre las bases idealistas platónicas y kantianas, aportó una visión sobre lo sublime que se acerca a lo que posteriormente se constituiría como las primeras apariciones del concepto de lo siniestro durante el romanticismo. La concepción de la voluntad como entidad o principio metafísico que dinamiza las fuerzas del universo y que se muestra a través de una representación sensible transformaron el paradigma de pensamiento que había dominado el escenario filosófico de esa época. Mientras que Kant, guiado por su criticismo, negaba la posibilidad de llegar a conocer la cosa en sí, Schopenhauer pensaba que mediante la introspección el sujeto era capaz de descubrir los rasgos esenciales del yo permitiendo acceder al conocimiento de nuestra esencia. El mundo de los fenómenos no es más que la representación de esa voluntad que dinamiza todas las fuerzas del universo dentro de un marco espacio-temporal y es el ser humano como animal racional, adoptando la forma, en términos schopenhauerianos de *deseo consciente*, el único ser capaz de experimentar la voluntad como un afán incesante o una pulsión inexplicable, un impulso falto de argumentos o verdaderos significados. Este pensamiento cuestionaba la comprensión metafísica tradicional, aportando una suerte de

---

<sup>28</sup> Schiller, Friedrich: “*Lo sublime*”. Editorial Librería Ágora. Málaga. P. 46.

pesimismo sobre el paradigma filosófico de la época, que ya venía sufriendo avances drásticos con la *fenomenología del espíritu* de Hegel y el *materialismo dialéctico* de Marx. Schopenhauer expuso:

Pues bien, a diferencia del sentimiento de la Belleza, el de lo Sublime se produce cuando estos mismo objetos, cuyas formas simbólicas nos invitan a la contemplación, se presentan en una relación de hostilidad con el hombre y la voluntad humana en general, tal como se objetiva en nuestro cuerpo; cuando le amenazan con su poder irresistible o su grandeza inconmensurable, haciéndole parecer un átomo; cuando el hombre se ve expuesto a su acción destructora, y, sin embargo, convertido en mero espectador, no pone atención en esta relación hostil, sino que, viéndola y reconociéndola, se eleva sobre ella desasiéndose de su voluntad y olvidándose de sí mismo y, abandonándose a la contemplación, mira con calma fuera de toda volición esos mismo objetos terribles, concibiendo únicamente la Idea pura y sin mezcla de relación alguna y se absorbe en ella, elevándose por este mismo hecho sobre su individualidad y su querer, entonces es presa del sentimiento de lo sublime.<sup>29</sup>

Schopenhauer supuso una de las cimas del Idealismo, que filtraba diversas nociones de la filosofía oriental como el budismo y el taoísmo que expandían el alcance de los postulados platónicos y kantianos. Sin embargo, la manera de abordar la problemática de lo sublime se aleja de las nociones idealistas kantianas, centrándose en la imposibilidad de categorizar las estructuras del entendimiento, refiriéndose a sólo una de ellas: el principio de razón suficiente o causalidad como verdadera y esencial. Schopenhauer en su disertación expuso ciertas ideas que estaban vinculadas a la aparición de lo siniestro en sus formas embrionarias.

Si el miedo o la angustia se sobrepusieran a la contemplación, produciendo en la conciencia un solo movimiento instintivo de la voluntad, el estado de contemplación desaparecería, y la impresión de lo sublime quedaría destruida,

---

<sup>29</sup> Schopenhauer, Arthur: “*El mundo como voluntad y representación*”. México. 1987.

pues el individuo no pensaría ya más que en su propia defensa o salvación.<sup>30</sup>

A partir de lo sublime se vislumbraba la presencia de una cualidad que se desvinculaba del concepto y cobraba vida por sí misma, independiente de éste. El giro que significó el pensamiento de Schopenhauer trasladó el foco de la investigación sobre lo sublime hacia una reflexión introspectiva, que buscaba la comprensión de fenómenos psíquicos que se presentaban como incógnitas del entendimiento. La naturaleza de los procesos psicológicos del hombre tomaría mayor relevancia en las posteriores investigaciones con respecto a las experiencias estéticas, convirtiéndose en un tema de interés para la psicología analítica debido a la preocupación de ésta por los procesos del inconsciente.

## **2.7. La revolución romántica**

El romanticismo fue un movimiento cultural y político originado en Alemania y en el Reino Unido a finales del siglo XVIII como una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo. Su característica fundamental es la ruptura con la tradición clasicista basada en un conjunto de reglas estereotipadas, dando prioridad a la exploración de las emociones y los sentimientos como transmisores de verdad.

Si bien está clara la relación etimológica entre *romántico* y el término francés para novela *roman*, no toda la crítica se pone de acuerdo. En todo caso parece que la primera aparición documentada del término se debe a James Boswell a mediados del siglo XVIII, y aparece en forma adjetiva, esto es, *romantic* o *romántico*. Lo utiliza para referirse al aspecto de Córcega. Este término hace referencia a lo inefable, aquello que no se puede expresar con palabras. Así, en un principio, se entendería que un sentimiento romántico es aquel que requiere de un *roman* para ser expresado. El texto de Boswell se tradujo a varias lenguas llegando a alcanzar especial fuerza en alemán, con la difusión de *romantisch* en oposición a *klassisch*.

---

<sup>30</sup> Schopenhauer, Arthur: Op. Cit. P. 57.

La filosofía de Friedrich Hegel (1770-1831) se erigiría como un referente cultural para Alemania, que alojaba una revolución del pensamiento que daría como frutos una pléyade de artistas que abrirían un panorama novedoso en la estética. A raíz de las ideas hegelianas se inauguraba una nueva forma de pensar que influenciaría a filósofos posteriores como Kierkegaard, Nietzsche y Sartre, puesto que significó la emancipación de la filosofía tradicional clásica. Como consecuencia del criticismo kantiano y la cuestión del infinito en la naturaleza frente a la finitud del hombre, tema desarrollado por Schiller, Schelling y Schopenhauer, quienes conformaban la élite del pensamiento germano y europeo, Hegel sintetiza las aportaciones post-kantianas de sus coetáneos y construye un sistema filosófico de notable influencia en la concepción del ser humano y su posición frente al universo.

El Espíritu germánico (*der germanische Geist*) es el Espíritu del Nuevo Mundo (*neuen Welt*), cuyo fin es la realización de la verdad absoluta, como autodeterminación infinita de la libertad, que tiene por contenido su propia forma absoluta. El principio del imperio germánico debe ser ajustado a la religión cristiana. El destino de los pueblos germánicos es el de suministrar los portadores del Principio cristiano.<sup>31</sup>

Bajo estas afirmaciones Hegel introducía ideas que alimentaban la necesidad de una renovación cultural que se extendería en todos los terrenos. La reacción hacia estos preceptos generó una corriente nueva de artistas que se preocuparon por investigar las profundidades del espíritu, alejándose instintivamente de lo tradicional y modernizando los cánones estéticos del mundo del arte.

Desde el punto de vista estético, el romanticismo acentuó los elementos procedentes de las emociones exacerbadas y minimizó la prevalencia de la razón como vía principal para comprender el mundo. Una reacción en contra de la percepción tradicional de la realidad que separaba al sujeto del objeto de conocimiento, haciendo al primero el receptor pasivo de las fuerzas externas, para convertirlo en sujeto activo en la fuente de la interpretación de la realidad externa. Es decir, si antes el sujeto sólo leía aquello que estaba fuera para interpretarlo y extraer el conocimiento, el romanticismo

---

<sup>31</sup> Hegel, Friedrich: *"Fenomenología del Espíritu"*; Fondo de Cultura Económica, España. 1994.

incorpora la figura del yo como ente activo en el proceso de interacción, en contra del distanciamiento con la realidad externa.

El romanticismo, como movimiento cultural, replanteó las convenciones artísticas, tanto clásicas como neoclásicas, otorgando una importancia significativa a las emociones y los sentimientos sobre lo racional y lógico. Orientándose hacia una búsqueda diferente en su naturaleza que arrojaría resultados innovadores y revolucionarios en el mundo del arte. Se abordan temas tales como lo informe, caótico, infinito, etc., liberando al artista de las convenciones estéticas clásicas.

La libertad creadora se convierte en uno de los bastiones sobre los cuales se funda esta corriente, obrando como una suerte de emancipación sobre la tradición, convirtiéndose en uno de los pilares fundamentales del romanticismo como movimiento generador de contenidos literarios, pictóricos, etc. Figuras como Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann, Henry James o H.P. Lovecraft, aportaron una literatura que estudiaba los misterios del hombre y sus propias creaciones, el oscuro universo que se esconde en nuestras entrañas. La novela tomó un carácter subjetivo más exacerbado, el yo-narrador era una de las constantes en la forma literaria y los protagonistas de las historias se sumergían en el océano de su psique explorando la infinitud de producciones imaginarias capaces de producir por la intuición. La literatura suponía un medio privilegiado para desarrollar historias capaces de suscitar la experiencia de lo siniestro, puesto que propicia una diversidad de posibilidades en cuanto a la representación de las ideas con las cuales no cuentan otras artes.

El tema de la locura pasa a ser una inquietud generalizada dentro del entorno cultural de mediados del siglo XIX. Diversos autores se preocuparon por indagar los estados emocionales más profundos y complejos, diseccionando las conductas más perversas e irracionales en sus obras, representando realidades que se salían de la norma convencional. La locura fue, durante el romanticismo, motivo de una extensa cantidad de manifestaciones artísticas que plasmaban la expresividad del autor por encima de la realidad y los cánones estéticos convencionales. Este anhelo por entrar en contacto con lo no-consciente, lo misterioso o visceral, proporcionó un mayor entendimiento de la naturaleza humana, replanteando la concepción tradicional de lo bello y lo sublime.

En la pintura podemos observar los conceptos que forman parte de la base del pensamiento romántico y su distanciamiento con el arte neoclásico. Caspar Friedrich,



J.M.W. Turner y Eugène Delacroix, Gustave Courbet, William Blake o Johann Heinrich Füssli, aportaron una producción pictórica que se constituiría como exponente del arte romántico de principios del siglo XIX. La utilización del color, la relación entre el hombre, la naturaleza y las cuestiones sobre el infinito formaban parte de la propuesta estética de estos autores, sin perder de vista la inconmensurable aportación de Francisco de Goya y sus obras sombrías y delirantes. Esta nueva tendencia a buscar entre las emociones más oscuras y los sentimientos más profundos sólo podía llevarse a cabo si se rompía con la tradición y se exploraba en otra dirección, alejada de la Idea clasicista de lo bello.

El artista se encontraba en una posición ideal como punto de partida para crear sin ataduras y sin una legislación formal de tipo académica que juzgara racionalmente sus producciones. Temas a los cuales nunca se había prestado una atención especial o sencillamente no despertaban ningún interés de tipo estético se convierten en nuevos objetos de contemplación y admiración. Baudelaire decía:

El romanticismo no se halla ni en la elección de los temas ni en su verdad exacta, sino en el modo de sentir. Para mí, el romanticismo es la expresión más reciente y actual de la belleza. Y quien dice romanticismo dice arte moderno, es decir, intimidad, espiritualidad, color y tendencia al infinito, expresados por todos los medios de los que disponen las artes.<sup>32</sup>

A partir del romanticismo se vislumbra un cambio significativo, a modo de evolución del pensamiento, con respecto a la manera en que el arte aborda los conflictos e inquietudes del ser humano. La indagación del espíritu del hombre, entendida como un viaje hacia las profundidades del alma, una exploración de los sentimientos y emociones más íntimos y secretos, en ocasiones infinita, o más bien irracional.

Los motivos, a partir de este momento, ahondan en los misterios del inconsciente y de todo aquello que se escapa de la lógica tradicional. Y en esa investigación el romanticismo intenta encontrar aquello que subyace a toda representación estética, llegando a la conclusión de que en toda manifestación artística está contenida la idea de lo bello en contraposición con lo siniestro.

---

<sup>32</sup> Ramírez Domínguez, J. A. *“Clasicismo y romanticismo en la pintura”*. Anaya. Madrid. 1986.

“...Una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro [...] La belleza es una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza...”<sup>33</sup>

Con estas nociones el arte se orienta hacia una nueva búsqueda sin precedentes que culminaría por configurar los conceptos modernos sobre lo sublime y lo siniestro. Esta escisión de lo siniestro sobre las demás categorías estéticas, consolidada durante el esplendor de la época romántica, inicia la andadura de este concepto a través de la historia del arte y el pensamiento occidental. Los románticos otorgaron un estatus a lo siniestro, declarándolo como aquello que subyace a la apariencia, una suerte de velo que cubre la verdad de las cosas. Otros pensadores influidos por la corriente de pensamiento romántico afirmaron que lo siniestro hacía una mención de la nada y que reflejaba la falta de un principio verdadero o una realidad. Según estas ideas, el hombre parece llenar sus pensamientos de símbolos y significantes que carecen de un significado real, demostrando el temor a la falta de la cosa. Esta angustia, sentimiento explorado reiteradamente por los románticos, produce el enfrentamiento con el sistema simbólico dominante en el pensamiento del hombre, puesto que quien determina el significado aparente de estos símbolos es el propio ser humano quien, a través de un complejo proceso inicial en el transcurso de su vida, configura el universo simbólico que ordena su psique.

Uno de los más inmediatos herederos de la corriente romántica fue Friedrich Nietzsche (1844-1900) filósofo cuyo enfoque contribuyó a la profundización de lo siniestro. Su interpretación de la realidad atribuía un carácter indeterminado a la voluntad schopenhaueriana que sobrepasaba la comprensión de esta fuerza ignota. Nietzsche afirmó que esa Voluntad de Poder, como la denominó, se refiere a un impulso irracional o deseo perpetuo por expandirse impreso en cada ser, que es lo único que da sentido a la existencia, paradójicamente «razón de ser», y es la fuerza principal dentro de la visión trágica y dionisiaca del pensamiento nietzschénico. Esta connotación le adjudica una característica innovadora a la interpretación del concepto

---

<sup>33</sup> Trías, op. cit. p. 75.

de Voluntad. Para Nietzsche este impulso tenía como propósito ir más allá de la mera supervivencia, si no, hubiera sido insuficiente para originar el progreso de la civilización humana, a diferencia de las especies animales. Con respecto de Schopenhauer, el pesimismo que éste había adoptado hacia la posibilidad de llegar a conocer esa pulsión dialéctica encontraba una renovación en las ideas de Nietzsche, quien pensaba que el hombre podría forjar una moral superior capaz de armonizar con los principios de la naturaleza otorgándole sentidos verdaderos. Para el filósofo alemán los seres humanos se debatían entre dos estructuras fundamentales, lo *dionisiaco* y lo *apolíneo*, conceptos que retomó de la filosofía griega y que venían a representar al individuo salvaje, irracional y deseoso, en constante diálogo con las nociones de orden, moral y razón. Estas conclusiones extraídas por Nietzsche se verían reflejadas posteriormente en el pensamiento de Sigmund Freud, cuya aportación al tema de lo ominoso es fundamental para la comprensión del término.

## **2.8. Freud, E.T.A. Hoffmann y *Das umheimliche***

Sigmund Freud (1856-1939) con “*Lo ominoso*” marca un hito determinante para la comprensión del término dentro de la construcción del concepto de lo siniestro. A través de la revisión de la obra literaria de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), Freud destaca la formación de los conceptos y teorías de lo siniestro dentro del marco psicoanalítico. Lo siniestro o *Das Umheimliche*, como su vocablo alemán indica, estaría relacionado con las siguientes ideas:

“No cabe duda de que dicho concepto está próximo a los de espantable, angustiante y espeluznante. Pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general. Sin embargo, podemos abrigar la esperanza de que el empleo de un término especial *umheimlich* para denotar determinado concepto, será justificado por el hallazgo en él de un núcleo particular.”<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Freud, Sigmund: “Obra completas IV, *Lo ominoso*.” Barcelona. RBA. 2006. p. 2482.

Ernest Jentsch señala, con toda razón, que una dificultad en el estudio de lo siniestro obedece a que la capacidad para experimentar esa cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos.

“La voz alemana *Umheimlich* es, sin duda, el antónimo de *heimlich* y de *heimisch* (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente por que *no* es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación *no* es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas”.<sup>35</sup>

Es necesario que a lo nuevo y desacostumbrado se añada algo para convertirlo en siniestro. Jentsch no ha trascendido esta relación de lo siniestro con lo novedoso, no familiar, no habitual. Ubica en la incertidumbre intelectual del sujeto la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro. Lo siniestro sería siempre para él algo en lo que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro.

Sigmund Freud en su libro enumera una serie de definiciones del término *heimlich*, del cual nace la palabra *umheimlich*, llegando a la conclusión de que no es definitivamente un término antagónico en su totalidad. Una de las diversas acepciones del término *heimlich* se refiere a lo secreto, oculto, de modo que otros no puedan advertirlo, querer disimular algo. Incluso Sigmund Freud llega a citar un pasaje de Gutzkow en el cual éste advierte que algunas personas de ciertas regiones utilizan cualquiera de los términos para hablar de lo mismo, dejando constancia de la ambivalencia del término.

El padre del psicoanálisis comenta que lo que se entiende por *heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia y la ambigüedad, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *umheimlich*. *Umheimlich* es, de una manera u otra, una especie de *heimlich*. Habría que determinar cuáles fueron los factores que

---

<sup>35</sup> Freud, Sigmund: Op. Cit. p. 2484.

influyeron en la evolución de éste término para determinar su origen. Una definición de lo siniestro aportada por el filósofo alemán Friedrich Schelling fue tomada en cuenta como antecedente a las definiciones de lo siniestro. *"Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado"*. Schelling le da un carácter familiar y a la vez secreto a esta acepción, como un intento de síntesis entre ambos términos.

“Ernest Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado, aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas sabias y los autómatas. Compara esta impresión con la que producen las crisis epilépticas y las manifestaciones de la demencia, pues tales fenómenos evocarían en nosotros vagas nociones de procesos automáticos, mecánicos, que podrían ocultarse bajo el cuadro habitual de nuestras vidas”.<sup>36</sup>

Con esta afirmación Jentsch relaciona la propia incertidumbre con la experiencia de lo siniestro. Hace girar en torno a la duda de la presencia o no presencia de un alma en los seres la experiencia siniestra. Utiliza como ejemplo algunas narraciones que evocan el sentimiento de lo siniestro a través de la creación de personajes de los cuales el lector no está seguro de su existencia real, como consecuencia “duda” de ello, conduciéndole esta interrogante surgida hacia la experimentación de una determinada impresión de lo siniestro.

Los cuentos de E.T.A. Hoffmann han servido para el estudio de lo siniestro y su presencia en la literatura por la utilización de este recurso literario en el cual el autor desarrolla su relato entre la realidad y la fantasía, hasta el punto en que resulta difícil conocer la naturaleza verdadera de los personajes y sucesos que se exponen. El personaje de la muñeca Olimpia en su cuento *“El arenero”*, que forma parte de *“Los cuentos nocturnos”*, ha servido como referente para el estudio de este fenómeno. El personaje que relata la historia, el estudiante Nataniel, se enamora de la supuesta hija de su vecino. Espiándola desde su ventana, a través de los cristales comprados a un vendedor

---

<sup>36</sup> Freud, Sigmund: Op. Cit. p. 2488.

de anteojos, es testigo de la inmovilidad de Olimpia, quien en realidad es una autómatas. Ernest Jentsch atribuye un carácter siniestro al hecho de que un objeto inanimado posea cualidades motrices. Esta duda termina por arrastrar a Nataniel hacia la verificación, confiando en que Olimpia es un ser real.

Sin embargo, Sigmund Freud afirma que el efecto siniestro que genera el relato de E.T.A. Hoffmann no se debe exclusivamente a que el narrador del relato, el estudiante Nataniel, se sienta atraído por una muñeca aparentemente animada, producto de un experimento del mecánico Spalanzini, quien lleva a cabo la creación de Olimpia con la ayuda del misterioso abogado Coppelius, figura que forma parte del pasado trágico del estudiante Nataniel, sino que radica en la existencia real del personaje cuyo apelativo da nombre a la obra, *El arenero*, del cual se teme que aparezca en las noches como un visitante no deseado ávido de arrancar los ojos a los niños que no duermen.

Es necesario comentar brevemente que el relato está contado a través de una secuencia de epístolas entre Nataniel y su hermana, mediante las cuales él recuerda la historia que les contaba su madre a la hora de dormir, después de la cena y que tenía por protagonista al hombre de la arena. *El arenero* era un hombre malo que arrojaba puñados de arena a los ojos de los niños que no quieren dormir, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas, luego se los lleva en una bolsa para dárselos de comer a los cuervos que tiene por hijos, quienes picotean los ojos de los niños que no se han portado bien. Esto era lo que contaba su madre como mecanismo para lograr llevarles a la cama, pero también para evitar encuentros con el abogado de su padre, figura harto enigmática. Nataniel asocia la imagen del *hombre de la arena* con la de un señor misterioso que visitaba a su padre por las noches, después de la cena, cuando era sólo un niño.

Relata que, resuelto a descubrir quién era ese hombre que se reunía con su padre hasta altas horas de la noche, se queda despierto y se esconde en el despacho donde solían reunirse en privado, en el cual también se llevan a cabo experimentos químicos. Nataniel descubre al abogado Coppelius, quien al sorprenderle espiando le arroja unas brasas ardientes a los ojos que le producen un desmayo y una posterior enfermedad. El abogado Coppelius es un personaje recurrente en la narración. Encarna la figura que acecha y atemoriza a Nataniel y a quien considera responsable de la muerte accidental de su padre unos años después del suceso a causa de un incendio en su laboratorio. Más

adelante en la narración Nataniel se reencuentra con el abogado Coppelius quien se dedica ahora a vender gafas. Nataniel le compra unas lentes con las cuales espía a través de la ventana a la hija de su vecino Olimpia, la muñeca aparentemente animada.

Se podría afirmar que el abogado Coppelius, ahora reconvertido a vendedor de gafas, materializa la figura del *hombre de la arena* en esta segunda instancia de la narración de Hoffmann, al menos en la imaginación de Nataniel, quien lo relaciona directamente con aquel hombre que arrojó brasas ardientes a sus ojos cuando era niño. Con lo cual el temor a la pérdida de la visión se convertiría en el impulso generador de un sentimiento siniestro dentro de la obra, al menos más poderoso que el de la duda que despierta creer en la vitalidad de una autómeta.

Lo siniestro se vincula más al temor de ser despojado de la visión, de la pérdida del órgano más importante, que de la duda o incertidumbre que pueden generar los objetos aparentemente inanimados.

“Esta breve reseña no deja lugar a ninguna duda: el sentimiento de lo siniestro es inherente a la figura del *arenero*, es decir a la idea de ser privado de los ojos, y nada tiene que hacer aquí una incertidumbre intelectual en el sentido que Jentsch la concibe”.<sup>37</sup>

Sigmund Freud encuentra una relación entre el temor de quedar ciego con el temor a perder el miembro viril, trazando un posible vínculo con el complejo de castración.

“La experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Este temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos. ¿Acaso no se tiene la costumbre de decir que se cuida algo como un ojo de la cara?. El estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos, nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo

---

<sup>37</sup> Freud, Sigmund: Op. Cit. p. 2489.

a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración”<sup>38</sup>

Teniendo en cuenta la temática del cuento de Hoffmann, la visión resulta ser un elemento clave para el desarrollo de la historia. Cuando no está siendo amenazada por puñados de arena o brasas ardientes, es causante de estados de ánimo extrañamente compulsivos (Recuérdese que el cuento del arenero tiene por final la tragedia del estudiante Nataniel, quien se arroja de una torre, después de ver al comerciante óptico Coppola caminar por la plaza del pueblo). También es necesario mencionar que Coppola es una derivación del personaje Coppelius, el abogado, supuesto culpable de la muerte de su padre.

El análisis de Sigmund Freud arroja ciertas conclusiones con respecto a la relación entre la pérdida de la visión y el complejo de castración del personaje del cuento. Afirma que aunque este complejo puede aparecer a tempranas edades, puede resucitar en edades adultas. Hay que tener en cuenta que el personaje del padre de Nataniel ha muerto a causa del mal agüero, por decirlo así, del abogado Coppelius, y que esta figura representa en la imaginación de Nataniel la imagen del *arenero*, transformándose luego en el comerciante óptico Coppola, quien termina por arrancar los ojos del amor platónico de Nataniel, Olimpia. Finalmente cuando Nataniel supera la pérdida de Olimpia y retorna a su antiguo amor de la adolescencia, Coppola aparece misteriosamente en la plaza del pueblo en el momento en que el estudiante disfruta de un instante de intimidad con su prometida en la cima de una torre induciéndole a arrojarse al vacío.

Sigmund Freud formula un par de preguntas ¿Por qué aparece aquí la angustia por los ojos íntimamente relacionada con la muerte del padre? ¿Por qué el *arenero* retorna cada vez como aguafiestas del amor separándole de sus objetos de afecto y castrando su deseo? Freud responde a ellas con la descripción de los roles que juegan los personajes en la historia:

“...En los recuerdos de infancia, el padre y Coppelius representan los dos elementos antagónicos en la Imago paterna, *descompuesta por la ambivalencia*, uno de ellos amenaza con la

---

<sup>38</sup> Ibidem: p. 2491.



ceguera (castración), y el otro, el padre bueno, implora la salvación de los ojos del niño. La parte del complejo más intensamente reprimida –el deseo de muerte contra el padre malo– se encuentra representada en la muerte del padre bueno, achacada a Coppelius. A esta pareja paterna corresponden, en el curso ulterior de la vida del estudiante, el profesor Spalanzani y el óptico Coppola: el profesor, en calidad de tal, es ya una figura paterna; Coppola adquiere esta significación al reconocerse su identidad con la del abogado Coppelius. Así como ambos laboraron en el misterioso brasero, así también construyen ahora, juntos, la muñeca Olimpia; el profesor también es designado como el padre de Olimpia. Este doble parentesco demuestra que ambos *son mitades de la Imago paterna*; es decir, tanto el mecánico como el óptico son el padre de Olimpia tanto como de Nataniel”.<sup>39</sup>

Spalanzani y Coppola no son más que nuevas versiones, reencarnaciones de la pareja paterna de Nataniel. Por lo tanto, la amenaza constante que él siente es generada por la pérdida del padre bueno a manos del padre malo y la recurrencia de esta acción en diferentes etapas de su vida, hasta su trágica muerte. Se podría decir que el efecto siniestro del relato emerge de la angustia que produce esta amenaza, que se manifiesta a través del temor a perder los ojos en una primera lectura y luego en el miedo de ser despojado del objeto de deseo. Teniendo a los personajes de Coppelius-Coppola como el doble padre malo que *castra* a Nataniel y lo lleva a la locura finalmente, se podría decir que el cuento relaciona lo siniestro directamente con el complejo de castración.

De esta interpretación se puede deducir que el verdadero carácter siniestro del cuento no es tanto la duda que invade a Nataniel, con respecto a si Olimpia tiene vida propia o es una muñeca automática, sino que es más la angustia que produce en el estudiante el complejo o amenaza de castración en sí misma.

Hoffmann fue capaz en sus relatos de desarrollar temáticas impregnadas de sensaciones siniestras. En su libro “*Los elixires del diablo*” explora las connotaciones de la figura del doble o *Döppelgänger*. O. Rank, quien ha sido citado por Sigmund Freud en su escrito, ha afirmado que la figura del doble se constituye en una fase

---

<sup>39</sup> Freud, Sigmund: Op. Cit. p. 2492.

primaria de la estructuración del yo. El *doble* fue determinado primitivamente como una medida de seguridad contra la destrucción del yo, “un enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte”.

Freud continúa engrosando las ideas de O. Rank afirmando que:

“La creación de semejante desdoblamiento, destinado a conjurar la aniquilación, tiene su parangón en un modismo expresivo del lenguaje onírico, consistente en representar la castración por la duplicación o multiplicación del símbolo genital”.<sup>40</sup>

Para Freud, el hombre en sus fases primitivas sufre de un narcisismo que le impulsa a representarse fuera de sí mismo, a auto-observarse, deviniendo este proceso en la conformación de una estancia autocrítica que cumple la función de censura psíquica y que se denomina *conciencia*.

Esta instancia puede terminar adquiriendo una individualidad fuera del sujeto, capaz de observar a este como un objeto. Este *doble* puede llegar a ser receptáculo tanto de impulsos reprimidos como de pensamientos que yacen en la imaginación y que no han podido llegar a ser realizados. Sin embargo, no se le podría atribuir un carácter siniestro sin antes entenderlo como un proceso psíquico anterior, perteneciente a épocas psíquicas primitivas, que se forma sin ser necesariamente hostil y que luego se transforma en algo que causa temor. Es decir, que la figura del *doble* se trasmuta en algo que nos espanta.

“Aplicando la pauta que nos suministra el tema del *doble*, es fácil apreciar los otros trastornos del yo que Hoffmann utiliza en sus cuentos. Consisten aquellos en un retorno a determinadas fases de la evolución del sentimiento yoico, en una regresión a una época en que el yo aún no se había demarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo”.<sup>41</sup>

También el fenómeno de la repetición, tema recurrente en la literatura de Hoffmann, suscita sensaciones siniestras. El psicoanalista alemán posiciona esta figura

---

<sup>40</sup> Ibidem: p. 2494.

<sup>41</sup> Freud, Sigmund: Op. Cit. p. 2495.

dentro de las diferentes maneras en las cuales se puede dar la escena siniestra. Cuando un evento que ha ocurrido vuelve a sucederse idénticamente, a modo de *déjà vu* genera en el sujeto una sensación de familiaridad que puede tornarse misteriosa, mágica, como producto del inevitable destino de la persona que la sufre.

Con lo cual se extiende aquella comprensión inicial de los postulados de Schelling. Sigmund Freud ahonda en la definición del filósofo alemán agregando el adjetivo de reprimido a aquello que debía haber permanecido oculto, pero se ha manifestado de alguna manera. Puede ser verdad que lo *umheimlich*, lo siniestro, sea lo *heimlich-heimisch*, lo ‘íntimo-hogareño’ que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, y que cuanto es siniestro cumple esta condición.

Es decir, que en cierto sentido todos nuestros anhelos, deseos y aspiraciones que no han visto su materialización en la realidad y que han tenido que permanecer guardados o escondidos dentro de nuestra psique, al igual que todo tipo de traumas, temores y fobias, que a su vez han sido motivadoras de angustias en el pasado, han sufrido una suerte de represión por parte del sujeto en el proceso de desarrollo del individuo y que, cuando retornan y se hacen presentes en la realidad se transforman en eventos que suscitan un efecto siniestro.

Es mediante esa vuelta a lo que una vez fue familiar y hogareño, pero que ha sido almacenado en el inconsciente de la persona, que lo real se torna siniestro. Quizá habría que hacer una mención acerca de la repetición como fenómeno siniestro en sí mismo.

Aquello que nos llama la atención porque parece haber sido vivido con anterioridad, se convierte en algo siniestro porque ha sido cohibido por nuestra conciencia y guardado en algún lugar de nuestro inconsciente, en tanto que no es realizable o real.

Sin embargo, cuando advertimos que esa fantasía se materializa en cierto sentido, aparece ante nosotros una sensación de desasosiego provocada por pensar en que algo imposible sea posible. La posibilidad de que un deseo se haga realidad instantáneamente o de que sucesos análogos se sucedan repetidamente en nuestras experiencias son algunos factores que contribuyen a la emergencia de una sensación de temor que funde en ella la aparición de lo siniestro, lo que no tiene un fundamento

netamente racional e intelectual en la explicación de su origen. Es como poner a prueba los límites de la realidad y la omnipotencia del pensamiento.

Es posible que se pueda tener un deseo y que éste se materialice en plazos precipitados, sin embargo este suceso no dejaría de tener un cierto carácter mágico o fortuito. Por ejemplo, se puede tener el deseo de que alguien sufra algún evento desafortunado o alguna vicisitud, pero de tener el deseo a que efectivamente éste se cumpla se podría decir que prácticamente no existen variables controlables que se organicen entre sí para que esto suceda. Empero, si por cuestiones del destino este deseo fatalista se hace efectivo y se materializa ocurriendo en la realidad, se puede llegar a interpretar este fenómeno como algo siniestro, en tanto que le otorga al deseo una omnipotencia de índole cuasi-mágica que pone en tela de juicio las reglas de la realidad material.

El terreno de la ficción es un campo muy fértil a la hora sembrar las condiciones necesarias para que emerja el sentimiento de lo siniestro. Esto se debe a la omnipotencia del poeta como creador de ficción y al libre albedrío del cual éste goza a la hora de configurar las reglas de su universo particular. En este proceso, el artista es capaz de mantener cierto tipo de suspense con respecto a las convenciones sobre las cuales se rige el mundo en el que transcurren los eventos del relato. Por lo tanto, el espectador se encuentra permanentemente a la espera de una confirmación efectiva de las leyes que ordenan esta realidad ficcionada. Freud en su escrito aporta alguna que otra variante de la definición de lo siniestro como un fenómeno asociado también a la neurosis.

“Lo siniestro se da frecuentemente y fácilmente cuando se desvanece el límite entre la fantasía y la realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real, cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado.”<sup>42</sup>

Freud hace una distinción entre los diferentes orígenes de los cuales emana el sentimiento de lo siniestro. Uno de ellos proviene de este cuestionamiento de la realidad, por así decirlo, y el otro se refiere a las vivencias inherentes a los complejos infantiles, como el de Edipo, el complejo de castración y las fantasías intrauterinas. Una

---

<sup>42</sup> Freud, Sigmund: op. cit. p. 2498.

distinción entre lo siniestro en el campo de la estética y aquello que es capaz de experimentarse en las vivencias cotidianas emerge durante su investigación. Llegando a la conclusión de que:

“Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación”.<sup>43</sup>

A diferencia de las manifestaciones de lo siniestro que se construyen a partir de representaciones estéticas que desintegran los principios de realidad, difuminando los límites entre lo real y lo fantástico, lo siniestro en las vivencias reales ocurre cuando aquellas experiencias que han sido reprimidas retornan ante nosotros mediante vivencias análogas. Es posible que las convicciones primitivas no hayan sido superadas en su totalidad y que aguarden una nueva confirmación que corrobore esa manera de pensar. Por esto, lo siniestro se manifiesta cuando alguna de estas antiguas convicciones abandonadas sucede en la realidad. La experiencia de lo siniestro que proviene de convicciones primitivas superadas que se ponen en entredicho, supondrían la existencia de esta sensación fuera del campo de la estética. Lo siniestro, como el propio Freud apuntó, es el lugar donde más cerca está la estética del psicoanálisis.

## 2.9. Carl Gustav Jung y *La Sombra*

El concepto de la *sombra* formó parte del corpus teórico del discurso del psicólogo Carl Jung (1875-1961) dirigido hacia la construcción de sus *arquetipos*<sup>44</sup> y ha sido descrito principalmente desde dos perspectivas. La primera de ellas se refiere a la *sombra* como la totalidad de lo inconsciente. Del mismo modo en que Freud define al inconsciente como todo aquello que escapa a nuestra consciencia, Jung utiliza esta definición añadiéndole una dimensión más global, extendiéndola al inconsciente colectivo.

---

<sup>43</sup> Ibidem: p. 2503.

<sup>44</sup> Jung, Carl Gustav: “*Obra Completa volumen 9/I: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*”. Paidós. Madrid. 2009.

La segunda perspectiva ubica a la *sombra* como el aspecto inconsciente de la personalidad caracterizado por cualidades que el yo consciente no reconoce como suyas. Es decir, que la *sombra* ocupa aquel lugar indefinido en nuestro ser que escapa a la conciencia y que se esconde en los abismos del inconsciente. Aquello indeterminado, que no es capaz de ser verbalizado y por tanto dicho, y es de naturaleza indeterminada. Viene a ser todo lo que fuerza al sujeto a actuar de alguna manera, sin poseer un origen reconocido. Históricamente se lo ha relacionado con impulsos negativos capaces de conducir al sujeto a infringir las leyes, sin embargo, también es capaz de motivar conductas que tienden al buen obrar, impulsos creadores y cuestiones moralmente correctas.

Aunque la estética tradicional se haya preocupado por la armonía, lo bello, lo equilibrado y la perfección, ninguna de estas categorías podría existir si no es diferenciada desde la totalidad a partir de su opuesto, a saber, lo indeterminado lo confuso lo caótico, lo ambiguo, lo desagradable. La legislación estética clásica debía apartar de sí a la *sombra* para fundarse, a pesar de que esta constituía el doble siniestro o gemelo invisible que inevitablemente lo acompañaba. Era, por así decirlo, la “otra cara del Bien”. Es esa *sombra* que permanece escondida tras el velo de la belleza la que le otorga el carácter distintivo a lo bello y lo sitúa y determina como expresión estéticamente correcta.

Durante el proceso de elaboración del discurso artístico, el sujeto se ha visto tradicionalmente conducido a representar la realidad en términos conscientes, enmarcados dentro de un ideal de belleza que surge de la necesidad de ordenar lo caótico y definir lo indefinido.

Es aquella urgencia la que genera la angustia por lo desconocido, lo innombrable, todo lo que escapa de la conciencia y que, por lo tanto, *no es bueno ni bello* en términos éticos y estéticos, sino que atenta contra la ilusión de estabilidad, orden y estructura que se supone debe contener cualquier manifestación artística que aspire a la belleza.

La *sombra* se vincula a lo siniestro en la medida en que *es* lo que está inhibido o ausente. Es esta condición precisamente lo que le da relevancia y presencia a lo bello y le atribuye su función: actuar como recubrimiento pudoroso de esa escena umbría utilizando como medios los velos de la ilusión estética. En términos junguianos, la

sombra y lo siniestro permanecen en el inconsciente colectivo mientras los mecanismos represivos los mantenga en ese sitio, escondidos.

## 2.10. Heidegger y el *to deinón*

El *to deinón*, expresión griega que ha sido traducida por Martín Heidegger (1899-1976) en su obra *Introducción a la metafísica*<sup>45</sup> (Conjunto de escritos que formaban parte de los cursos impartidos por el filósofo en la Universidad de Friburgo en 1935), reviste connotaciones contradictorias. Quizá no exista un término en otra lengua capaz de expresar el significado exacto de la expresión, de allí que siempre se dejan fuera algunas de sus acepciones, centrándose comúnmente en los aspectos negativos de la palabra y sus interpretaciones peyorativas.

Para Heidegger el *to deinón*, “aquello terrible, espantoso, maléfico, pero por otro lado maravilloso, hábil, admirable”,<sup>46</sup> está enraizado profundamente en la cultura griega y nos muestra características esenciales del pensamiento antiguo. Uno de los objetivos de la búsqueda que emprendía el filósofo alemán cuando se planteó interpretar el término *to deinón* a través de la figura del coro en la tragedia antigua y en obras particulares como *Antígona*, era determinar los principios del pensamiento sobre los cuales los griegos concebían al hombre.

En la traducción del término *to deinón*, Heidegger le confiere el sentido de lo desazonador, definición que incluye diferentes interpretaciones que nos conducen por diferentes vías. Heidegger determina principalmente tres formas en las que se puede interpretar lo desazonador aunque siempre mantenga una raíz común de tipo filosófica. También afirma que en cada forma en la que se muestra lo desazonador existe un opuesto que le complementa, un rasgo característico de la *Phisys* del concepto,

---

<sup>45</sup> Heidegger, Martin: “*Introducción a la metafísica*”. Gedisa. Barcelona. 1987.

<sup>46</sup> Lira, Claudia: “*Reflexiones en torno a lo siniestro en dos novelas de Murakami*.” [www.japonartescenic.org](http://www.japonartescenic.org). p. 2. Última visita 15/7/2011

expresión que describe aquello que reúne lo que tiende a oponerse, pero sin la intención de borrar esa dialéctica latente entre ambos. Más bien se diría que es esa misma tensión entre uno y otro es lo que produce ese efecto desazonador de la palabra. Es ese continuo ir y venir de dos fuerza opuestas el principio mismo del *to deinón*.

“Lo esencial de la esencia de lo *deinón* se oculta en la unidad originaria de lo temible, lo prepotente e inhabitual”.<sup>47</sup> Es la definición que ubica la expresión sobre lo terrible que provoca temor y, sin embargo, también nos produce cierto efecto de reverencia y respeto. No nos espanta este temor.

“Lo temible se muestra en el pavor pero también en el recato respetuoso” es otra de las ideas que deriva de la amplitud del concepto y sus diferentes connotaciones, constatando la presencia de dos posibilidades dentro de una sensación ambivalente. Guarda cierta relación con el poder como mecanismo coercitivo y prepotente que controla todo con un rigor implacable. Lo *deinón* es lo inhabitual, lo extraordinario como lo desmedido, como lo no o fuera de lo habitual. Concepción que ensancha aún más el abanico de acepciones que destilan de la interpretación heideggeriana del término *deinón*.

Heidegger terminaría utilizando el término “desazonador” para designar lo que significa lo *deinón*, aunque esta expresión no sea la más adecuada e implique acepciones como lo descomunal, pavoroso y prepotente. Sin embargo, también podría pensarse que en el término desasosiego existe una variación que nos traslada hacia lo inquietante, angustiante. Visto desde esta perspectiva el desasosiego podría conducir al hombre hacia el deseo, la expectación, la agitación que produce el descentrarse.

Lo desazonador vendría a ser para Heidegger la misma esencia del ser humano, una especie de vacío, un no-ser, lo que dinamiza esa constante búsqueda del hombre por conquistar, sobreponerse y dominar haciendo uso de sus impulsos transgresores y violentos. Claudia Lira en su ensayo sobre lo siniestro comenta sobre la interpretación

---

<sup>47</sup> Lira, Claudia: op. cit. p. 4.



de Heidegger:

“En el hombre hay una desazón una inquietud que lo insta a transgredir los parámetros de ese continuo, agregando un movimiento inusual, una agitación que pareciera que se sale del orden, pero es justamente ese ir más allá lo que revelaría la esencia del ser humano como el devenir-a-patriado. El volar, el remontar los mares, el viajar hacia el espacio, al fondo del océano, el penetrar en los secretos de la vida, la genética. Penetrar hasta lo más pequeño, que no es posible de ver, y hasta lo más grande de alcanzar, sin límites, hasta lo extraordinario.”<sup>48</sup>

Esta energía dinámica que hace de la existencia un continuo fluir, un movimiento perpetuo, es la causa de que el hombre sienta una suerte de expectación acerca de lo que está fuera de su alcance que le obliga a adentrarse en terrenos desconocidos.

Heidegger toma como punto de eje al hombre mismo en su pretensión de demostrar que no hay nada superior a esta fuerza interna que empuja al ser humano. Por último, se puede agregar una interpretación de los poemas de Hölderlin hecha por Heidegger en la que lo *deinón* aparece vinculado con la figura del apátrida. Aquí se establece una conexión entre lo “insólito” término proveniente de la palabra *sólito* que significa hogareño, casa, *heimische*, y lo a-pátrida o no familiar, ajeno, extranjero. Con lo que lo desazonador también podría referirse a lo que no es familiar, aquello que por su condición de extraño causa un efecto inquietante.

De esta manera Heidegger sitúa a lo *deinón* en un terreno que abarca diferentes concepciones y genera diferentes efectos. Aunque resalta el carácter cuasi-omnipresente de este concepto en la vida del hombre. Esto se debe a que pareciera ubicarlo dentro de las experiencias inconscientes del sujeto, como una fuerza que está más allá de la comprensión y que ejerce como impulso motriz que pone en movimiento fuerzas opuestas en tensión constante.

---

<sup>48</sup> Lira, Claudia: op. cit. p. 9-10.

## 2. 11. Jacques Lacan y la angustia

La forma en que se articulan los postulados sobre lo *umheimlich* en el “*Seminario n° 10: la angustia*” de Jacques Lacan (1901-1981), lo ubican como una experiencia que no se ha tomado suficientemente en cuenta y que hay más interrogantes que respuestas sobre ella. Lacan al igual que Freud recurre a los textos de E.T.A. Hoffmann para encontrar manifestaciones de lo *umheimlich* que contribuyan al desarrollo de este concepto. Una de las reflexiones arrojadas con respecto a éstos reafirma la capacidad que tienen como obras literarias para construir universos en los cuales se ahonda en la experiencia de lo siniestro en mayor medida que en los casos en los que se presenta en las vivencias cotidianas.

Jacques Lacan desarrolla algunas de las ideas de Sigmund Freud en torno a lo *umheimlich* estableciendo una conexión entre esta sensación y la angustia como síntoma, afecto o más bien señal. La angustia entendida como todo aquello que puede aparecer en el lugar del otro y de la cual lo siniestro es uno de los fenómenos que podrían considerarse detonantes de ella. El lugar del otro, es aquel en el que el sujeto ubica su deseo convirtiéndolo en un deseo del otro o en el otro y en el cual se mira como destino. Este otro representaría una cierta ausencia del sujeto que sufre los efectos de una extrañeza radical cuando este lugar es ocupado por la propia imagen especular, revelándose en otra parte que exilia al sujeto de su posición, desplazándolo.

“Lo *unheimlich* es lo que surge en el lugar donde debería estar el *heim*. De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta y con razón. Cuando algo surge ahí, lo que ocurre, si puedo expresarme así, es que la falta viene a faltar”.<sup>49</sup>

Es el verse reflejado en cierta figura de doble de la cual es imposible ir más allá lo que produce un extrañamiento inquietante que nos enfrenta a nuestra imagen, nos sitúa

---

<sup>49</sup> Lacan, Jacques (2010): “*El seminario de Jacques Lacan: libro 10: La angustia.*” Buenos Aires: Paidós. p. 52.

desde la posición del objeto, restándole autonomía al sujeto. Es verse reflejado más allá de la imagen de la que estamos hechos.

Esto podría ocurrir debido a cierta necesidad del sujeto por acceder al deseo que le obliga a sustituir uno de sus dobles, aportándole un signo, el de su propia castración. El complejo de castración es otro de los temas que, al igual que Freud, Lacan relaciona con la aparición de la escena siniestra. Sin embargo, las nociones del francés tienden a enfocar el análisis de esta experiencia y su relación con el lenguaje, perspectivas que no habían sido exploradas por el psicoanalista alemán con tanta profundidad, lo que extiende el debate en torno a la naturaleza de lo siniestro.

Las cuestiones referentes al significante y significado, conceptos extraídos de la semiótica y el estructuralismo juegan un papel primordial a la hora de explicar la manera en que se vincula el complejo de castración y la angustia con estas ideas.

Otra vía que encontró Lacan para explicar lo siniestro como experiencia, quizá en esta ocasión más emparentada con la idea de lo sublime, tomó como referencia conceptos como los referidos a la fase del espejo en la infancia. Según Lacan, se trata de un estadio primitivo en el cual experimentamos por primera vez el reflejo de nuestro cuerpo en el espejo e identificamos nuestro yo, individual y la diferencia con el otro. Los postulados románticos que confiaban en la posibilidad de llegar al conocimiento introspectivo del espíritu suponían un imposible para la teoría de Lacan, pues existía una contradicción en la reflexión de estos pensadores. Aquel yo ideal se muestra inasequible debido a una carencia fundamental que subyace a todo el tejido que el sujeto urde alrededor del yo y sin el cual sólo quedaría la nada de su ser.

Para Lacan, la constatación de que el “Yo Ideal” es inalcanzable, persiste como una amenaza para el individuo durante su vida. Así como en el lenguaje, el Yo que habla y el Yo sobre el cual se habla no coinciden, en la etapa del espejo somos incapaces de vernos desde la experiencia subjetiva y percibirnos como un objeto. Existe allí una brecha fundamental y una

disyuntiva entre esas dos operaciones<sup>50</sup>

Ese concepto denominado “yo ideal” podría emparentarse con la interpretación de las nociones de Schopenhauer sobre la búsqueda introspectiva y reflexiva del espíritu. Para el romanticismo, la exploración de las emociones y sentimientos aportaban verdades acerca del espíritu que se escapaban de la razón. El conocimiento mismo del individuo le acercaba hacia una comprensión más amplia de la realidad y la relación de los fenómenos de la naturaleza con su ser.

Lacan cuestiona la posibilidad del sujeto para acceder al conocimiento de su esencia, debido a que, en principio, este denominado yo ideal no existe, sino que es una construcción simbólica que llena de contenidos y significaciones el vacío existencial del individuo. La configuración de este universo simbólico sobre el cual se erige el orden racional del hombre cubre la falta de significado de la cosa en sí y funciona como organizador de la realidad caótica, sobre la cual es necesario verbalizar los fenómenos a través del lenguaje. En este sentido, el sujeto está determinado por esta construcción, incapacitado para salir fuera de ella. Lo sublime representaría según las palabras de Lacan, aquello que está fuera de los alcances de lo simbólico.

El objeto de lo sublime apunta hacia el vacío fundamental, “el-más-allá-del-significado” sin el cual ninguna significación puede ocurrir. Los objetos que llegan a significar este “más allá” se convierten en objetos infinitamente atractivos, temibles, sobrecogedores, o simplemente sublimes. En este punto, Lacan retoma el trabajo de Freud *Más allá del principio de placer* (1922), en el cual Freud argumenta que la vida psíquica está gobernada por el deseo de regular el placer y el dolor. Freud afirma que demasiado placer conlleva a la extinción del deseo y, por tanto, al aniquilamiento de la vida misma. En palabras de Lacan, Freud decía que el principio de placer gobierna la búsqueda por el objeto perdido e impone los desvíos que mantienen la distancia en relación con su fin. Es decir, es el principio de placer lo que activa al sujeto para circular alrededor del vacío, sustituyendo la ilusión satisfactoria del significante

---

<sup>50</sup> Shaw, Philip: “*The Sublime*”. Routledge. Londres y Nueva York. 2006.

para el encuentro mortal con la “Cosa”.<sup>51</sup>

Esta denominada “cosa” puede referirse al concepto de lo real lacaniano, en tanto que su sentido es inalcanzable. Para Lacan, lo real se muestra como lo no-simbólico o el elemento que falta, diferente a su vez de lo imaginario cuya naturaleza escapa del proceso de simbolización puesto que responde a todo aquello que queda excluido del lenguaje. Es la fantasía fundamental que es inaccesible a nuestra experiencia psíquica y se eleva de la pantalla fantasmal en la que encontramos objetos de deseo. Lo imaginario nunca puede ser agarrado, ya que todo discurso sobre él siempre estará localizado en lo simbólico. Lo real permanece como una carencia sobre la cual se estructuran las dimensiones de lo simbólico y lo imaginario, pero que en sí misma está vacía de significado. Es a través del reconocimiento de esta falta cuando el sujeto experimenta esa angustia fundamental que le arrastra hacia la experiencia de lo siniestro en la existencia.

Lacan también relacionó las psicosis con la aparición de sensaciones similares a lo siniestro. Una crisis que emerge en la psique del sujeto que trastoca el equilibrio natural de la tríada lacaniana conformada por lo real, lo imaginario y lo simbólico. Estas tres nociones juegan un papel fundamental en la comprensión de la teoría del pensador francés y ayudan a la interpretación de lo siniestro en la experiencia vital. Las denominadas *psicosis* suponen una subversión entre el orden de lo simbólico y lo Imaginario que desencadena una fractura entre los límites de lo racional e irracional, una fuga compulsiva de todo el material inconsciente que desafía las estructuras simbólicas propias del lenguaje. Esta separación con el orden racional se manifiesta en un estado similar al de la locura y se presenta como un estallido de pulsiones incontrolables que buscan desesperadamente satisfacer los impulsos del sujeto. Podría considerarse que persigue la significación de la cosa en sí, puesto que careciendo de la codificación pre-establecida causada por lo simbólico, el individuo se arroja sin argumentaciones hacia el abismo de lo real. Se encuentra cara a cara con la pantalla fantasmal de lo Imaginario. Ese choque que difumina las barreras entre el sujeto y el objeto, fue motivo de análisis por parte de Lacan, sirviéndose de la tragedia de Antígona escrita por Sófocles.

---

<sup>51</sup> Shaw, Philip: Op. Cit. p. 137. Nuestra Traducción.

Desde el punto de vista lacaniano, Antígona es valorada por su negativa a sublimar su deseo, intercambiando el objeto de un amor prohibido, su incestuoso amor por Polynices, por el amor “supremo” del estado. Como tal, ella va al límite, insistiendo en el valor único de su hermano antes de la imposición del lenguaje, cultura y moral. El límite, como lo concibe Lacan, es “fatal” debido a que marca el fin de la significación, de la sustitución de una cosa por otra, y, por tanto, del deseo mismo. En efecto, al no entregar la carta ante la ley, Antígona va más allá del principio de placer y persigue a su objeto de deseo hasta su amargo destino. Como Antígona menciona al principio: “Estoy muerta y deseo la muerte”. Lo que Antígona acepta, entonces, que su deseo por Polynices no es más que la “cosa real”, el objeto mortal que debe ser excluido para que la racionalización del bien y del mal sean coherentes. Antígona, al situarse en el lugar de la cosa mortal se convierte en sublime.<sup>52</sup>

Lacan insistió en que lo real se refería a todo aquello que no era ni imaginario, ni simbólico, sino más bien como el elemento faltante de éste último. Un ideal que sólo podía ser aspirado pero nunca realizado puesto que suponía un imposible. Es decir, que lo real es la falta en sí misma, aquello que subyace todo orden moral y se representa como un vacío que se revela cuando el sujeto es consciente de esa privación. En el momento en que es evidente que lo real carece de sentido se manifiesta la falta de significación de éste. Esta operación suscita también la aparición de la experiencia siniestra en el individuo. Una suerte de desazón que desanima al espíritu y le conduce hacia terrenos inexplorados. Slavov Zizek, filósofo esloveno, interpretó la teoría lacaniana y profundizó sobre estas ideas relacionadas con el concepto de lo Real.

En la lectura de Zizek sobre el psicoanálisis lacaniano, lo sublime está identificado vía Hegel, como el cosificado efecto de la inconsistencia del orden simbólico. La fascinación de lo sublime se deriva entonces de su estatus como indicador de la Cosa, el vacío en el corazón de lo Real, sin cuya significación no puede ocurrir. Lo objetos no son sublimes en sí mismos, sino más

---

<sup>52</sup> Shaw, Philip: Op. Cit. p. 140. Nuestra traducción.

bien que se tornan sublimes cuando son elevadas a la “dignidad de la Cosa”. El terror de lo sublime viene dado por su relación con lo Real. En la teoría de Lacan, lo Real es la contradicción final en la medida en que excede y precede lo simbólico. Por lo tanto, lo Real es imposible y aparece sólo como un fallo o vacío de lo simbólico.<sup>53</sup>

Esta imposibilidad guarda cierto vínculo con la interpretación romántica del infinito como representación inimaginable, a la cual el conocimiento no puede acceder y nos revela la finitud del ser humano frente a la inmortalidad del cosmos. El deseo del sujeto por encontrar la unidad de lo sublime sucumbe ante la impotencia de la razón para explicar este fenómeno que permanece encumbrado entre lo más elevado. Estas nociones poseen una relación con alguna explicación de lo siniestro como resultado de la experiencia de la angustia a la nada que sufre el hombre cuando se enfrenta a estas vivencias.

## **2.12. Eugenio Trías: *de lo sublime a lo siniestro***

El estudio de Eugenio Trías (1942-2013) sobre los conceptos de lo bello y lo siniestro en el mundo del arte, ha supuesto un replanteamiento de las antiguas concepciones filosóficas referentes a las categorías estéticas. Partiendo de los postulados de Immanuel Kant dirigidos a revisar los marcos conceptuales tradicionales sobre los cuales se valoran las diferentes representaciones artísticas, Trías traza una línea evolutiva histórica que emancipa la limitada comprensión secular de lo bello determinando el momento exacto en el que aparece la noción de lo siniestro como categoría estética.

A lo largo de su indagación se descubre el tránsito que ha realizado la idea convencional de lo bello como objetivo primordial de la expresión artística hacia una consideración más compleja e integradora de distintas manifestaciones sensibles.

Remontándonos hasta las ideas platónicas y neoplatónicas que concebían la belleza en su pura simplicidad, limitándola formalmente en términos de armonía y proporción entre los elementos Trías comenta:

---

<sup>53</sup> Shaw, Philip: Op. Cit. p. 141. Nuestra traducción.

“... De hecho, limitación y perfección eran, para el griego, una ecuación incuestionable. Maldad, fealdad, falsedad. Irracionalidad era sinónimo de ilimitación, de infinitud. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo...”<sup>54</sup>

Esta concepción se prolongó durante siglos convirtiéndose en la noción tradicional de la estética. El arte tomaba estos preceptos como axiomas sobre los cuales no había cabida para otro tipo de manifestaciones artísticas.

La aparición de la categoría de lo sublime es, según Kant, el momento en el que la estética tradicional se amplía y se extiende, rebasando el marco contenedor en el que se había movido durante siglos.

Las concepciones clásicas de lo bello se encuentran en este punto desbordadas por la aparición de una categoría que incluye prácticamente todo lo que había permanecido excluido. Históricamente se podría relacionar ese punto de inflexión relativo a la concepción de la estética con la aparición del romanticismo.

Toda esta revolución del arte contribuye a la configuración de la categoría de lo sublime como una categoría que presta especial atención a las sensaciones que despiertan en el sujeto los fenómenos naturales de gran magnitud, como las tormentas, los terremotos, las inundaciones, etc.

Una vez que el sujeto se encuentra frente a algo que sugiere el infinito del universo, se genera en él una angustia estremecedora y un placer doloroso al percibirse como un ser insignificante ante tanta informidad y caos. Pero lo sublime es capaz de generar goce en el sujeto cuando éste, a través de una idea de la razón, logra sensibilizar la noción racional-moral de lo infinito.

“...A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria...”<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Trías, op. cit. p. 19.

<sup>55</sup> Ibidem: p. 25.



Con lo que, a partir de Kant, se extiende la interpretación unívoca de la categoría estética de lo bello, en la cual todas las representaciones debían complacer unas exigencias estipuladas desde la antigüedad y que no habían sufrido un cambio significativo, al menos no de estas dimensiones. La estética se convierte en algo más complejo que la simple búsqueda de armonías y proporciones.

La revisión que hace Hegel sobre la extensión del concepto de estética la sitúa desde ese momento en adelante, como la misma capacidad del ser humano para representar de manera sensible una idea, plasmándola materialmente. Sería la materialización de una idea abstracta, lo que de cierta manera concilia las diversas opiniones que suscitaba la diferenciación entre lo infinito y lo finito. Con esta nueva concepción de la estética se produce una unificación sin precedentes:

“...Lo bello y lo sublime serán, por tanto, sintetizados en una única categoría, en la que el dato sensible (y su limitación) y el espíritu infinito entran en conexión...” “...La belleza será presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito...”<sup>56</sup>

Estas consideraciones suscitaron nuevos interrogantes entre los pensadores interesados en llegar al fondo de la cuestión de lo sublime como categoría estética. Una vez que se asumía la posibilidad de presenciar a través del arte cómo el ser humano era capaz de participar momentáneamente de lo divino y sensibilizarlo, se descubría que el fondo del asunto no estaba definido, ni siquiera había ya limitaciones a la experiencia estética dentro del espíritu del ser humano. Es decir, que participar de lo sublime requería un viaje interno sin destino conocido. Una especie de vértigo surge entre los artistas y poetas, que intuyen la oscuridad inexplorada que esconden los rincones más profundos del alma.

Con lo que la cuestión de lo sublime como máxima experiencia estética comenzaba a despertar cierta inquietud con respecto al carácter propio de las revelaciones que emergían de ella. ¿Será Dios o será Satán lo que a través de ese viaje iniciático que poesía y arte realizan se revela?

---

<sup>56</sup> Trías, op. cit. p. 28.

Cuando el hombre se adentra en esas tinieblas del espíritu, los diferentes interrogantes que se agolpan en él reafirman sus propias limitaciones en tanto al entendimiento de todo aquello que irracionalmente se manifiesta. Lo que genera un vértigo esencial en el sujeto que presiente un abismo sin final dentro de sí mismo que le atemoriza. Es allí donde lo sublime tiene la facultad de originar la sensación de lo siniestro. Cuando en el intento por revelar la faz de la divinidad, ese rostro puro que logramos percibir fragmentadamente a través de diversos velos y nunca en su totalidad, nos topamos con la presunción de que lo sublime es el comienzo de una caída hacia profundidades tenebrosas, porque de lo sublime a lo siniestro puede haber sólo un pequeño paso.

Rilke apunta “... Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar...”<sup>57</sup> ¿Podría ser ese comienzo precisamente el punto de partida de ese viaje iniciático al corazón de las tinieblas del ser en el cual se esconden todas las motivaciones, complejos, impulsos, etc., que, debiendo permanecer ocultos, se descubren ante nosotros generando el sentimiento de lo siniestro, dando lugar a la escena siniestra? Lo siniestro aparece desde esta perspectiva como condición y límite de lo bello.

Trías señala de manera sobresaliente los hitos que transforman la clásica noción de lo sublime hacia una nueva concepción que la acerca de forma palpable a las posteriores conceptualizaciones de lo siniestro.

## **2. 13.    González Requena y la emergencia de lo siniestro**

En su escrito publicado en la revista Trama y Fondo, González Requena retoma, entre otras cosas, las conclusiones arrojadas por el análisis freudiano de lo siniestro a partir de los cuentos de Hoffmann, en particular el cuento *El arenero*, y algunas ideas lacanianas expuestas en el seminario III referente a *las psicosis*. Varias observaciones aparecen ante nosotros a medida que avanzamos en la lectura de este ensayo. Una de ellas tiene que ver con la diferenciación entre *realidad* y lo *real*:

---

<sup>57</sup> Trías, op. cit. p. 29.

“Definiremos la realidad como aquello del mundo que manejamos, que entendemos, que pensamos, que se somete a cierta lógica y que, por ello mismo, nos resulta inteligible. Lo real es lo otro: lo que queda fuera, lo que está siempre excluido del orden de los discursos, aquello que se manifiesta frente a ellos con extrema resistencia. Aquello que, en el límite, es siempre ininteligible; lo absolutamente Otro.”<sup>58</sup>

Sobre la reflexión de Freud en torno al relato romántico de Hoffmann, Requena detecta una sutileza con relación a la definición de Schelling, en la cual se adelanta la problemática de la neurosis frente a la psicosis como vías diferentes a través de las cuales se manifiesta el efecto siniestro. Recordando aquella valoración del filósofo alemán, en la cual lo siniestro es: “Todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado”, Freud observa que en el caso de los psicóticos esto se revela espontáneamente, en contraposición con los pacientes neuróticos que lo ocultan como lo más íntimo y privado. Entiéndase que ni siquiera está determinado qué es lo que se evidencia o se esconde, pero en cualquier caso que sea, existe una diferencia o más bien un fallo en la manera en que ambos enfermos se comportan. Requena trae a discusión el tema del inconsciente y es aquí donde encontramos la ligazón con respecto a las ideas anteriores y su vinculación con lo siniestro.

Quizá la problemática radique en la aparición del inconsciente como elemento crítico y fundamental en la emergencia de lo siniestro. Jacques Lacan afirma en su escrito sobre *Las psicosis*, que en ella ocurre un proceso mediante el cual lo inconsciente se traslada a la superficie, es decir, a lo consciente, lo que nos induce a deducir que en los pacientes psicóticos sucede una particularidad que revela algún fallo en ese almacenamiento del material inconsciente y lo consciente, ése deber quedar oculto que no que se ha producido, por lo tanto aquello que debería ser íntimo, secreto, inconsciente no lo es, sino que se ha manifestado en la conciencia, se ha explicitado.

---

<sup>58</sup> González Requena, Jesús (1997): "*Emergencia de lo siniestro*." Madrid: en Trama y Fondo, n° 2. p. 5.

Este denominado “fallo” mediante el cual lo inconsciente se hace real, según las palabras del mismo Lacan, se produce como efecto de una recusación por parte del sujeto, quien rehúsa acceder al universo simbólico de sus experiencias vividas. Lacan invoca un término que sirve para designar lo que podría estar sucediendo en la psique del sujeto, al que llama *Bejahung* primordial, lo que revela que ha habido una falta en el proceso mediante el cual el sujeto construye su estructura simbólica. La recusación y negación de todo lo derivado de las vivencias sucede generalmente en la psicosis, a diferencia de la neurosis, en la cual sí se produce este fenómeno de verbalización y simbolización de las experiencias y en la cual lo inconsciente está reprimido en lugar de recusado. En la neurosis el síntoma aparece como el retorno de algo que estaba oculto.

Pero, ¿Qué sucede en la psicosis? ¿Una carencia? Requena se aventura a afirmar que en la psicosis no hay inconsciente, que no necesariamente el inconsciente existe a priori, en el sujeto, sino que es menester que sea construido de alguna manera o más bien siguiendo los lineamientos teóricos freudianos en cuanto al concepto del inconsciente, éste se constituye como resultado de la operación de represión.

Lacan relaciona directamente el hecho de que el sujeto recuse algo que ha experimentado y se niegue a saber nada de él debido a la amenaza de castración. Sin embargo, el enfoque y la naturaleza de esa denominada amenaza de castración despierta innumerables discusiones en torno a su origen.

Hay quien sostiene la idea de que no se trata exactamente de una amenaza de castración, en tanto a que esta, para que se cumpla su condición, tiene que ser verbalizada y, de hecho, articulada simbólicamente por el sujeto, lo que imposibilitaría la recusación del mismo o la imposibilidad de acceder a él. Se trata pues de una experiencia de castración en estado puro, sin mediación del proceso simbólico.

Es por lo tanto, el encuentro con lo real lo que viene a convertirse en una experiencia de castración:

“Ese punto donde lo imaginario cesa, se eclipsa, se deshace, se descompone: ese punto de vértigo extremo donde se quiebra todo nuestro universo narcisista. Ese punto que es el de la emergencia de lo ininteligible —de lo que escapa al orden

semiótico—, pero también de lo indeseable, de lo que está fuera del ámbito del deseo imaginario.”<sup>59</sup>

Es, entonces, en este choque con lo real, con esta castración inapelable e infranqueable, con la frustración del deseo imaginario, que el sujeto experimenta la castración bruta, sin mediaciones, ni símbolos, ni verbos, ni atenuantes, se trata del hombre arrojado, desprotegido, solo, sin referentes. En esta experiencia de castración, que puede estar ligada a la experiencia de lo siniestro encontramos un punto en común en la teorías de Freud y Lacan a pesar de sus divergentes enfoques.

Más adelante se arrojan unas posibles definiciones de lo siniestro, como la irrupción de lo real desintegrando el tejido de la realidad, la cualidad psíquica de la psicosis o mejor aún el brote psicótico, o la descomposición, en ausencia de soporte simbólico, de la barra significativa entendida como la realidad y sus estructuras. Esta ausencia de barra significativa origina la aparición de lo real como lo monstruoso, informe, siniestro.

Requena coincide, como muchos, en señalar al romanticismo como el causante de haber construido las bases para que las temáticas artísticas fundamentales apuntaran hacia otros asuntos que antes no habían sido explorados. Materias relacionadas con la locura, o el lado oscuro del ser humano, lo irracional, lo inconmensurable, lo siniestro. Fue como resultado del fracaso del neoclasicismo y la ilustración que devino la necesidad de los autores por observar nuevas posibilidades en cuanto a la expresión de sus ideas.

La aparición del yo enunciator, como bien menciona Jesús González Requena, representa una evolución determinante en la forma en que se estructura la narración, sumergiéndonos en un mundo subjetivo que nos adentra en las profundidades del espíritu, acercándonos a experiencias más cercanas a la locura que a la perfección apolínea.

La experiencia de lo siniestro como contacto con lo real, en estado puro, sin estructuración simbólica, se desliga radicalmente de la convenciones estéticas

---

<sup>59</sup> González Requena, Jesús: op. cit. p. 10.

tradicionales que confieren un orden objetivo a toda manifestación del arte. El sujeto como ente que experimenta la realidad desde su propio punto de vista, a veces, sin sujeción a nada, sin raciocinio, que se deja llevar por las pulsiones y emociones y que responde intuitivamente, está más cerca de la pasión, arrebató, delirio y locura que de la excelencia y la perfección, y por esa búsqueda es que se ha ido indagando acerca de las experiencias siniestras y sus diferentes formas.

## 2.14. *L' inquiétante étrangeté*

También me parece necesario incluir en este recorrido un rápido análisis de la traducción francesa del término freudiano *das umheimliche*. "L' inquiétante étrangeté" es la traducción dada por Marie Bonaparte (1907-1957) en ausencia del equivalente francés del vocablo alemán "unheimlich", interpretado como "inquietante familiaridad", "el extraño familiar", o "demonios familiares". Ana González Salvador aporta una opinión en el "*III seminario de cine y literatura de la Universidad de Burgos*"<sup>60</sup> en la que comenta que el francés utiliza "*l' inquiétante étrangeté*", sintagma que reúne dos nociones interesantes: "inquietud" y "extrañeza" o, mejor aún, "extrañamiento" para designar todo lo relacionado con el sentimiento de lo siniestro.

La traducción francesa "*l' inquiétante étrangeté*" insiste en el desasosiego sugerido por el adjetivo *inquiétante*, pero introduce además la idea de "extrañamiento", término que podríamos definir como acción o efecto de extrañar, que a su vez significa, en su primer sentido, "desterrar a un país extranjero". "L' inquiétante" étrangeté orienta pues el sentido de *das umheimliche* hacia la noción de desposeimiento de aquello que, siendo familiar, cercano y conocido —como indica la raíz *heim* la casa, el hogar, el país, pasa a ser radicalmente "otro", diferente, ajeno, extranjero, o incluso hostil.

Estas ideas se podrían relacionar con aquellas primeras aproximaciones propias de la antigüedad en las cuales la figura del apátrida estaba asociada con aquello que producía una experiencia del fenómeno siniestro, como consecuencia de esa sensación de desarraigo que sufren aquellos que se han visto exiliados de su hogar y que por algún

---

<sup>60</sup> González Salvador, Ana: "*III curso de cine y literatura fantástica*" 2005. Universidad de Burgos.

giro inesperado del destino han retornado a éste. Por lo tanto, este extrañamiento inquietante propio del desposeimiento de aquello que pertenecía al sujeto en una instancia anterior pero que aparece ahora como ajeno o impropio vendría a suponer una modalidad de la experiencia de lo siniestro.

## **2.15. John C. Welchman y *The Uncanny***

Me parece oportuno cerrar este recorrido de las distintas interpretaciones de lo siniestro con las aportaciones de John C. Welchman, professor de Historia del Arte en la Universidad de California. Voy a centrarme en un ensayo suyo titulado “*Lo siniestro en la imagen visual*”, escrito partir de una exposición del artista Mike Kelley, titulada *The uncanny*, en la que se realizó un intento por instaurar una historia crítica de los efectos estéticos y psicológicos del arte contemporáneo.

Partiendo desde las bases conceptuales freudianas, el estudio de John C. Welchman relacionado con lo siniestro pretende expandir el alcance de las ideas psicoanalíticas, extrapolándolas al campo de lo meramente artístico, desde el ámbito visual, como fenómeno cultural. Welchman reconoce la interpretación freudiana como un punto de partida válido para su análisis de lo siniestro situando el término en el campo de la estética, entendida como la teoría de las cualidades del sentimiento.

Al inicio de su ensayo precisa inmediatamente que una de las características esenciales de lo siniestro radica en la relación de éste con una diversa gama de pulsiones, procesos y complejos asociados al desarrollo del individuo. Idea que rescata del ensayo de Freud titulado *Lo ominoso*. Sin embargo, en su escrito Welchman pretende determinar que estas conexiones evidencian una cierta influencia de tipo cultural que otorgan un carácter ambivalente a las experiencias sociales, estéticas y subjetivas que asociamos a lo siniestro.

Es decir, las situaciones que podrían generar en ciertas personas la sensación de lo siniestro como “*the uncanny*” vienen determinadas por cuestiones culturales que influyen en nuestra percepción de los objetos. Por lo tanto, el sujeto está predeterminado

a entender los fenómenos más o menos dentro del marco cultural propio en el que se desenvuelve. John C. Welchman afirma que:

“La experiencia de lo siniestro se funda, de hecho, sobre la sacudida o demora entre los resultados de dos visiones, una inmediata casi inconsciente, o quizá habitualmente sobre-determinada, y la otra más establecida, analítica y reflexiva. La primera mirada piensa que ha reconocido algo –un cuerpo, un trozo de un objeto, un ser, un recuerdo, una obsesión, un miedo-; la segunda confirma en diferentes grados que la primera impresión no era exactamente lo que parecía, pero nunca la elimina totalmente. Como veremos más adelante, la visión siniestra constituye una amalgama de lo familiar y lo desfamiliarizado, un híbrido del ver perturbado y del racional que complica o traumatiza las líneas de visión que se arremolinan entre cuerpos –reales e imaginarios, pasados y presentes, viscerales y virtuales-”.<sup>61</sup>

El carácter esencial de lo siniestro se encuentra en el tránsito entre estas dos visiones que expone Welchman. Una impresión que aparece ante nosotros como algo conocido o vivido puede tornarse extraña y ajena, sin embargo, aquella primera impresión visceral, irracional, permanece en nuestro inconsciente y no nos abandona, de forma que persiste a la espera de hallar una confirmación posterior que la resucite y la haga efectiva. Es un proceso mediante el cual el sujeto reconoce un objeto que a primera vista parece conocido, pero que luego de una segunda observación, de tipo más racional, se convierte en desconocido.

Welchman afirma que lo siniestro es más que un concepto o una definición y que podría ser explicado más como una escena que pone en tela de juicio la supuesta separación entre el sujeto que conoce y el objeto que es conocido.

Pero, volviendo a la idea de que lo cultural juega un papel fundamental en la comprensión del fenómeno de lo siniestro, el autor trae a colación una hipótesis

---

<sup>61</sup> Welchman, John C. (2005): *“Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización”*. Madrid. Editorial Akal. p. 208.



referente a la posibilidad de que lo siniestro sea quizá un tipo de síntoma o más bien una metáfora de varios efectos ideológicos y políticos. Ahora bien, el objetivo de la obra de Mike Kelley, que sirve como ejemplificación artística de la experiencia de lo siniestro, sería el de determinar:

“...Cómo experimenta el observador una serie de parámetros específicos estéticos, psicológicos y, en menor grado, históricos: escala, color; la relación de una parte del cuerpo con la ausencia [...] los efectos del readymade y del doble; dos aspectos de la tradición estatuaría –su relación con la muerte y su función como sustituto o reemplazo–; y, finalmente, el naturalismo y el realismo...”<sup>62</sup>

Kelley, en su reflexión, retoma en gran medida los preceptos ya delineados por Freud anteriormente, quizá de una manera inconsciente o accidental, pero complementa esta visión psicoanalítica a través de la exploración de una serie de efectos visuales aprehendidos por el sujeto que tienen una naturaleza material, con lo que trasciende las propuestas literarias y psíquicas de Freud. Por lo tanto, Kelley enriquece el análisis freudiano aportando dos nuevas visiones sobre la experiencia de lo siniestro. Por un lado, la vinculación que existe entre las experiencias personales y el constructo teórico tradicional de lo siniestro y, por el otro, el desarrollo de escenas históricamente específicas que promueven la experiencia de lo siniestro.

Con esto se amplía la comprensión de lo siniestro como producto de procesos psíquicos internos propios del sujeto. Más allá de los complejos y angustias que aparecen en el individuo a medida que se va configurando y construyendo su propio yo, están también las tendencias y corrientes culturales que influyen sobre todo el proceso de individualización del hombre, afectando las distintas valoraciones que éste hace sobre la realidad, en primer lugar, y luego en el arte como simulacro de esta realidad.

Theodor Adorno aporta una afirmación que complementa esta idea, en la que ubica lo siniestro como una amenaza que acecha toda representación. Toda clarificación

---

<sup>62</sup> Welchman, John: Op. Cit. P. 215.

racional se acompaña de la angustia de que pueda desaparecer lo que la ha puesto en movimiento. Se refiere a la posible quiebra del efecto estético del arte en su persecución de cierta “verdad”.

## 2.16. Resumen de conceptos sobre *lo siniestro*

Para mantener un orden eficiente en el proceso de la investigación, llegados a este punto me parece necesario elaborar un sumario de las definiciones clave de lo siniestro vistas hasta ahora. A modo de listado de conceptos básicos se expondrán, pues, a continuación brevemente las ideas más representativas en torno a la descripción de lo siniestro:

1.- “El diccionario nos remite a una etimología (*sinister*) y a una primera acepción: *aplicase a la parte o sitio que está a la mano izquierda*. Por lo que, desde sus inicios este término está marcado con el signo de la negatividad. Algunos sinónimos de este término serían: avieso, malintencionado, infeliz, aciago, funesto. Nociones cercanas son la fatalidad, el mal agüero, la muerte...”<sup>63</sup>

2.- Siempre dentro de la concepción cultural europea y occidental, volvemos a la traducción castellana, lo siniestro para recordar que el artículo neutro “lo” insiste en el carácter indefinido de esa “cosa” que se califica como “siniestra”, “algo” que no puede ser más que amenazador, oscuro o pavoroso, un espectro cuya vocación prioritaria será la de concretarse, más allá de la incertidumbre, en la segura evidencia de la muerte.

3.- Lo siniestro para los pensadores griegos ocupaba el lugar de la sombra misma de lo bello. Es la denominada “*otra cara del bien*” y constituye el doble o mellizo invisible que acompaña a la belleza.

4.- Cuando un evento que ha ocurrido vuelve a sucederse idénticamente, a

---

<sup>63</sup> González Salvador, Ana: “*III curso de cine y literatura fantástica*” 2005. Universidad de Burgos. p. 7.

modo de *déjà vu* genera en el sujeto una sensación de familiaridad que puede tornarse misteriosa, mágica, como producto del inevitable destino de la persona que la sufre. La figura del *déjà vu* puede asociarse a la experiencia de lo siniestro.

5.- La incertidumbre que genera la duda de que un ser inanimado cobre vida, o de que un ser viviente sea en realidad un autómatas, produce en el individuo un conflicto interno en el cual se enfrentan las antiguas convicciones de nuestro entendimiento generando una sacudida en la forma de percibir lo externo.

6.- Una persona siniestra es aquella portadora de maleficios, capaz de contagiar de mala fortuna a quien se cruce con ella. Ésta tiene el poder de transmitir presagios funestos al sujeto o de convertirse en un doble o una escisión de su propio yo.

7.- Lo siniestro se da frecuentemente y fácilmente cuando se desvanece el límite entre la fantasía y la realidad, cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real, cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado. Lo siniestro, como el propio Freud apuntó, es el lugar donde más cerca está la estética del psicoanálisis.

8.- Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación.

9.- Lo *unheimlich* (lo siniestro) es lo que surge en el lugar donde debería estar el *heim* (lo diestro). Para Jacques Lacan lo siniestro sería la irrupción de lo real desintegrando el tejido de la realidad.

10.- “L’inquiétante étrangeté” orienta el sentido de *das unheimliche* hacia la noción de desposeimiento de aquello que, siendo familiar, cercano y conocido –como indica la raíz *heim* la casa, el hogar, el país- pasa a ser radicalmente “otro”, diferente, ajeno, extranjero, o incluso hostil.

11.- Andrea Bellavita ha establecido una relación directa entre lo siniestro desde el punto de vista lacaniano y lo visual, afirmando que: “lo siniestro es el lugar de emergencia de lo real en lo simbólico”.

12.- Heidegger definió lo siniestro, el *to deinón*, como lo terrible, espantoso, maléfico y, por otro lado, también lo maravilloso, admirable, lo hábil.

Es necesario recordar la estrecha vinculación que existe entre lo sublime y lo siniestro. Lo sublime tradicionalmente se ha exhibido como un precedente de la categoría estética de lo siniestro en la historia del arte. Algunas definiciones clave sobre lo sublime que tendremos en cuenta en el momento de realizar el análisis de las obras de Stanley Kubrick serán:

1.- Según Burke, lo sublime apunta hacia la noción de infinitud, en el sentido en que comparten cualidades similares en su naturaleza, ya que todas las manifestaciones de grandeza, magnificencia, vastedad, oscuridad y cualquier demostración de poder y fortaleza, si se perciben desde la perspectiva del infinito, ocasionan la aparición del terror característico que acompaña lo sublime.

2.- Kant afirma que se podría describir lo sublime como una suspensión momentánea de las facultades vitales y, por tanto, se diferencia del placer que genera la belleza. Lo bello genera un sentimiento que alimenta la pulsión interna de la vida entre los seres humanos, pero lo sublime estaría más cerca de lo que Kant llamó placeres negativos, porque desborda la capacidad racional del sujeto generando una suerte de rechazo por éste.

3.- Para Schiller lo sublime se manifiesta cuando la representación de un objeto pone de manifiesto los límites de nuestra condición sensible y, a la par, la superioridad de nuestra naturaleza racional, y su independencia de toda constricción.

Todas estas definiciones servirán como marco conceptual sobre el cual se intentará señalar la emergencia de la experiencia de lo siniestro en el cine de Stanley Kubrick. Por lo tanto, dispondremos en esta investigación de dos mapas conceptuales en los cuales se esboza el universo de acepciones y nociones relacionadas tanto a lo sublime como a lo siniestro.

## **2.17 Mapas conceptuales de los sublime y lo siniestro**

Figura 1: Mapa Conceptual. Lo Siniestro

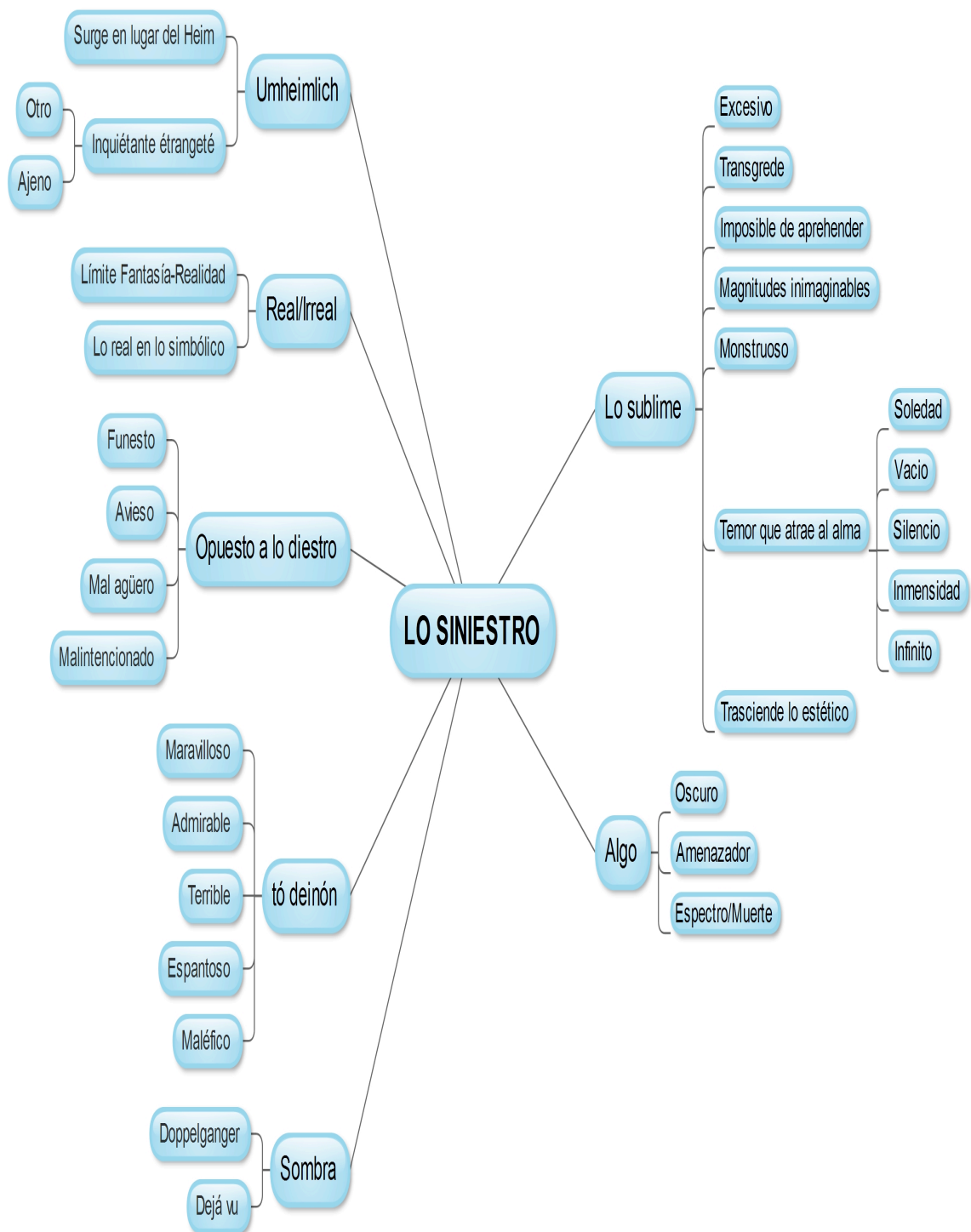


Figura 2: Mapa Conceptual. Lo Sublime



### **3. Análisis de la obra de Stanley Kubrick**



### **3. Análisis de la obra de Stanley Kubrick**

#### **3.1. Resumen biográfico de Stanley Kubrick**

Stanley Kubrick nace en Nueva York el 26 de julio 1928 en un barrio de clase media alta del Bronx. De familia judía, Kubrick no destacó especialmente en el colegio, cultivando en su lugar intereses extra-académicos como el jazz, la fotografía y el ajedrez. En su temprana adolescencia consiguió trabajar para la revista *Look*, convirtiéndose en el fotógrafo más joven del equipo. Después de varios años dedicados a la fotografía, Stanley decide en 1951 dar el salto al cine con su cortometraje *Day of the fight*, en el que se muestra la vida del boxeador Walter Cartier, idea que surgió a raíz de un ensayo fotográfico previamente realizado para la revista *Look*. Kubrick fue desarrollando un creciente interés por el medio cinematográfico visionando films fervientemente. Reconocía como grandes influencias el cine de Max Öphuls y Sergie Einsenstein y también admiraba el trabajo de directores como Orson Welles y John Huston. A medida que entraba en la edad adulta se preocupó por ampliar su cultura transformándose en un ávido lector y frecuentando los barrios más artísticamente activos. Su primer largometraje, *Fear and desire* (1953), lo financia con escasos 13.000 dólares, préstamo realizado por su tío que sirvió exiguamente como capital para la producción entera del film. Kubrick no rentabilizó este gasto, sin embargo, la cinta inició su carrera como director independiente que pronto encontraría la manera de realizar un trabajo de interés para el público. Stanley, decepcionado por el resultado de su *ópera prima*, se embarcó en la recogida total de las copias que había hecho circular. El film ha sido re-editado recientemente para el disfrute de sus seguidores. Durante la década de los 50', Stanley Kubrick fue haciéndose un espacio dentro de la pléyade de directores que colmaban la industria cinematográfica. Consiguiendo destacar por su capacidad técnica, en ocasiones desempeñaba casi todos los oficios que intervienen en la elaboración de una película (Guión, Cinematografía, Dirección, Montaje). Su obra *The Killing* (1956) atrajo la atención de la crítica y le encumbró hacia un lugar privilegiado dentro del negocio del cine. En las décadas 60' y 70', Stanley Kubrick se consolida como uno de los grandes artistas del siglo XX, completando de manera sobresaliente filmes que permanecen siendo clásicos del cine como *Espartaco*, *Lolita*, *2001: una odisea del espacio*, *La naranja mecánica* y *Barry Lindon*, ganando el respeto

y reconocimiento de sus colegas y agrupando a un grupo creciente de admiradores alrededor del mundo. En los años 80' y 90' la obra del cineasta disminuye se frecuencia hasta completar la escasa cifra de tres largometrajes: *El resplandor* (1980), *Full Metal Jacket* (1987) y *Eyes Wide Shut* (1999), éste último sería el número trece de su filmografía y el film definitivo que cerraría brillantemente su carrera. Stanley Kubrick muere el 7 de marzo de 1999 a los 70 años de edad, meses antes del estreno de su última película.

El cine de Kubrick evolucionó entre diversos géneros y corrientes que respondían al contexto histórico en el cual se desarrollaban sus proyectos. Sus primeros éxitos de taquilla provinieron de sus aproximaciones hacia el género del cine negro, que gozaba de una amplia audiencia y aceptación en esa época. Es indudable que, entre 1950 y los años posteriores, la demanda de cine negro sufrió un auge notorio; películas como *La jungla de asfalto* (1950) de John Huston y *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, se erigían como grandes obras de gran factura que despertaban el interés del público en general. Este contexto particular influenció el estilo de Kubrick en esos primeros años de su carrera, sin distanciarle demasiado de su temática más recurrente, la guerra. Kubrick, de ascendencia judía, tenía familiares húngaros que habían sufrido los horrores de la Segunda Guerra Mundial y probablemente este hecho causó algún impacto en la vida del joven director. Para él el tema del Holocausto poseía gran importancia en la historia del siglo XX e intentó filmar una película que tratara este tema, sin embargo, nunca llegó a rodarla, sólo inició la preparación de una obra que se titulaba *Aryan Papers*, pero que nunca llegó a ver la luz. Entre otros proyectos fallidos se encuentran la biografía de Napoleón y una película que hubiera como eje central la vida de Joseph Goebbels. La obsesión de Kubrick por la temática bélica es evidente, siendo este género el que más utilizó a lo largo de su carrera.

En 1960 ya había llegado Kubrick a ganarse el respeto de la crítica y se encumbraba como uno de los artistas más controversiales de esa década con películas como *Lolita* (1962). Kubrick aprovecha la oportunidad de referirse al conflicto bélico más importante de esta década con *Teléfono rojo: volamos hacia Moscú* (1964) que se estrena sólo dos años después de la crisis de los misiles, el momento más álgido de la Guerra Fría. Esta sátira de la guerra ponía de manifiesto el estado de locura generalizada que había originado este conflicto, sirviendo como retrato absurdo de la realidad del contexto universal. Más adelante, con *2001: una odisea del espacio*, Kubrick vuelve a

interesarse por un tema de interés global como el de la carrera espacial. Los Estados Unidos y la Unión Soviética combatían por demostrar quién era capaz de enviar al primer hombre a la luna. Este hecho inspiró la creatividad del director y le arrastró hacia el cuestionamiento de la vida más allá de la Tierra. Todas las incógnitas surgidas tras el alunizaje de Neil Armstrong y Buzz Aldrin llamaron la atención de Kubrick y del mundo entero, cuestiones que plasmó en su film de una manera cuasi-filosófica. El final de esta década dio lugar al movimiento *hippie* y la *psicodelia* que significó un cambio en la juventud americana y europea, agitada tras el mayo del 68' y las revoluciones sociales que emergían en diferentes escenarios. Estos años de gran producción filmica expandieron los límites del medio cinematográfico como expresión artística y reaccionaron ante el cambio socio-cultural que se experimentaba en la realidad. Entre los años 1970 y 1980, Kubrick se mueve por distintos géneros experimentando con la creación de films que se enmarcan dentro de la cultura pop, como *La Naranja Mecánica* (1971), que encarna el espíritu de *The Beatles* y *Sargeant Pepper and the lonely heart club*, con su estética *kistch* y recargada. En un principio se contempló la idea de que la banda de *drugos* fuera interpretada por los *Rolling Stones* posibilidad que desechó Kubrick. Más adelante prueba las posibilidades técnicas del cine con obras como *Barry Lyndon* (1975) y *El resplandor* (1980) incursionando en el género de época y el de terror. *Full Metal Jacket* (1987) podría considerarse como una manifestación tardía de un tema universal como el de la guerra de Vietnam. De hecho, ya existían tres precedentes célebres antes de que la obra de Kubrick fuera estrenada. *The Deer Hunter* (1978) de Michael Cimino, *Apocalypse now* (1979) de Francis Ford Coppola y *Platoon* (1986) de Oliver Stone, habían sido grandes films que contaban la experiencia de la guerra de Vietnam, obteniendo la atención del público y parecían haber agotado las posibilidades de hacer algo novedoso con respecto a este tema. Sin embargo, Kubrick insistió en llevar a cabo su propia visión del conflicto, iniciativa que terminó convirtiéndose en una película de culto como consecuencia de su impactante e indiscutible realismo, a pesar de haber sido rodada enteramente en Inglaterra. Finalmente, en los últimos años de la carrera del director, éste parece mantenerse al margen de las tendencias y se dedica a encontrar referencias que aborden temas más personales, como el de las relaciones humanas. Aunque el *Relato Soñado* (1925), de Arthur Schnitzler, había aparecido en el horizonte de Kubrick varios años antes, no fue sino hasta mediados de los 90' cuando el director se propuso la tarea de filmar una película intimista como *Eyes Wide Shut* (1999). Este largometraje respondía a

inquietudes personales y comprobaba cómo una temática que había sido desarrollada en el contexto europeo del siglo XIX podía extrapolarse a la Nueva York del siglo XX sólo cambiando detalles superficiales de la historia, pero sin trastocar excesivamente la estructura y el núcleo de la narración.

### **3.2. *Lo siniestro en la obra de Kubrick***

El cine de Stanley Kubrick, sobre todo aquel que se enmarca dentro de la denominada segunda etapa de su filmografía (1966-1999) y que se produce en su totalidad en Inglaterra, aunque con financiación americana, gira en torno a la dialéctica del ser humano como ente que tiende a dejarse llevar por sus impulsos primitivos a pesar de mostrarse como un sujeto atado a una sociedad tecnócrata en la cual la razón y la lógica son valores primarios dentro de la jerarquía ética del progreso.

Sin embargo es evidente un cuestionamiento profundo de esta idea occidental de progreso, sobre todo en los films que forman parte de su trilogía futurista, es decir, *Dr. Strangelove, 2001: una odisea del espacio* y *La naranja mecánica*, en los cuales aquella búsqueda del ser humano hacia el perfeccionamiento hasta alcanzar un estado de orden total siempre se ve truncado por cuestiones relativas a la misma naturaleza del hombre. Una frase que pronunciaba Kubrick en muchas de sus entrevistas confesaba la imposibilidad de hacer una película perfecta debido a que nunca podía excluir el factor humano como culpable de su realización, lo que *a priori* le otorgaba un carácter imperfecto por naturaleza.

Este factor humano, propenso al error, a lo irracional, al caos, es sin duda uno de los temas que más inquietaba al director americano. Mostrar al hombre como un animal civilizado no muy distante de sus ancestros primitivos, al menos en esencia, rodeado de avances tecnológicos consecuencia de la voluntad de poder y dominio sobre las otras especies y la naturaleza misma, es una constante que se ve plasmada en varios de sus largometrajes de una manera bastante incisiva.

Indagar sobre lo inexplicable de nuestras conductas, de aquellas fuerzas y pulsiones internas que funcionan como motores de nuestro espíritu, son preocupaciones extendidas a través de la filmografía kubrickniana. Interrogantes esenciales acerca del

origen de la inteligencia como proceso psíquico que ordena, simboliza y estructura relaciones causales entre objetos, la función social del hombre dentro de las sociedades modernas y la capacidad de éste para someterse a leyes y normas que atentan contra su libertad, la exploración de los más profundos impulsos viscerales del individuo, son temas que se explayan reiteradamente dentro del discurso cinematográfico de Stanley Kubrick y que más allá de encontrar respuestas, plantean una serie de preguntas que convierten al espectador en receptor activo del proceso de comunicación audiovisual.

Otro aspecto que llama nuestra atención acerca del cine de Stanley Kubrick tiene que ver con los elementos propios del cine como arte o artesanía. Es decir, el tono y el ritmo con el que transcurren sus films, así como la puesta en escena y el mismo lenguaje cinematográfico que acompaña el mensaje de su propuesta, vienen a convertirse en el marco idóneo dentro del cual las temáticas elegidas por el director adquieren mayor relevancia e impacto. El marcado estilo utilizado por el realizador con la intención de apoyar el relato y su mensaje también fue uno de los elementos distintivos del complejo cine que elaboró Kubrick en su madurez cinematográfica.

Esta investigación se propone profundizar sobre las cualidades del cine de Stanley Kubrick y su acercamiento hacia lo siniestro, teniendo en cuenta la estética de sus películas y las condiciones particulares de su concepción. El visionado de los films y la lectura de los ensayos escritos sobre el director aportan el material primordial de nuestro estudio. Sin embargo, con la intención de acceder a los contenidos audiovisuales creados por Kubrick, también tomaremos en cuenta las diferentes obras literarias que sirvieron como texto escrito de base para la configuración del guión cinematográfico de sus películas.

### 3.2.1. La obra literaria como referencia narrativa

#### Del texto escrito al guión cinematográfico

En este capítulo dedicado al estudio del cine de Stanley Kubrick también nos propondremos estudiar algunas de las obras literarias que sirvieron de base para la elaboración del guión cinematográfico de las películas del director, con la intención de determinar las similitudes y diferencias entre unas y otras, destacando la aparición de elementos que inciden en la estética propia de estos films. Gilles Deleuze<sup>64</sup> durante su intervención en la escuela de imagen de París con motivo de su conferencia acerca de la creación, expuso que los artistas, en este caso los directores de cine, encuentran ideas cinematográficas que residen en las obras literarias y que llaman su atención por la resonancia que tienen con las preguntas esenciales del ser humano. Son ideas que trascienden el contexto histórico en el que se conciben y que están a la espera de que un creador las tome prestadas con la intención de trasvasarlas de un arte a otro.

Uno de los elementos propios de la narrativa audiovisual que revela aspectos esenciales para el análisis de una obra cinematográfica es el guión. La observación de las creaciones literarias que sirven como punto de partida para la elaboración del guión cinematográfico permite estudiar las ideas y conceptos que articulan el mensaje e imprimen un sentido concreto que influye de forma determinante en la concepción de un film. La novela participa dentro de la labor del realizador en tanto que construye el entramado sobre el cual se urden las motivaciones, emociones y objetivos de los personajes que interactúan en él. Sin ese mapa de tramas que teje el relato que se desarrolla en una espacio-temporalidad regida por las normas propias del autor literario, el realizador carece del soporte referencial que permite crear un puente entre ese universo abstracto que sugiere el texto y la realidad concreta de la representación audiovisual.

La novela se sirve de las herramientas propias de la literatura para describir ambientes y desarrollar emociones sin ninguna restricción. Es la tarea del realizador cinematográfico plasmar esa visión que yace en la palabra escrita evocando atmósferas

---

<sup>64</sup> Deleuze, Gilles: *Conferencia en la Femis (La Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido)* el 15 de mayo de 1987. Estafeta. Consultado 16/06/12. <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.es/2012/03/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de.html>

y lugares imaginarios con el fin de representarla a través de la ficción, responsabilidad que ubica al director de cine en la necesidad de ser en la mayoría de las ocasiones directo y eficaz debido a las exigencias de producción de una película. Sin embargo, las imágenes y sonidos capaces de transformar una idea o un concepto en una obra audiovisual, pueden llegar a capturar la esencia de lo que se quiere transmitir y encumbrar la expresión cinematográfica hacia iconos mediáticos que cobran vida por sí solos, desvinculándose esencialmente de su raíz literaria.

Stanley Kubrick fue un director capaz de concretar lo no-concreto al simbolizar conceptos abstractos implícitos en las obras de las cuales se sirvió para construir sus films. Su trabajo como traductor de significados latentes en las obras literarias que adaptó a través de imágenes y sonidos propició una determinada acentuación y tonalidad en las representaciones de estas narraciones que expresaron las inquietudes y problemáticas más significativas para el creador. Existen determinadas constantes en la filmografía kubrickiana que ponen de manifiesto las preferencias temáticas que despertaban interés en el director. Se podrían entender como las ideas centrales sobre las cuales gira el cine de Kubrick porque aparecen reiteradamente a través de su obra tomando diferentes formas. Analizar el proceso de transferencia de información entre la obra literaria y el guión cinematográfico es necesario para comprender los criterios fundamentales utilizados por el realizador del discurso audiovisual a la hora de seleccionar los conceptos e ideas esenciales que se desarrollan en la novela. También nos revela las intenciones del autor, pues el hecho de representar un relato implica atarlo a una realidad concreta limitada, lo que origina la emergencia de suspicacias acerca de la correcta interpretación del texto por parte del director, en tanto a que éste se encuentra en la obligación de mostrar la realidad más cercana al universo que evoca la obra literaria. Por lo tanto, esta transformación mediante la cual se pasa de un mundo imaginario hacia una representación concreta es un modo de interpretación del texto escrito que desvela el sentido del mensaje.

El resultado de este análisis arrojará informaciones inherentes al criterio del realizador americano para escoger y seleccionar los elementos presentes en las obras escritas que adaptó al cine. Estos elementos muestran las cualidades esenciales de las construcciones cinematográficas del autor que definen el tono y la atmósfera particular de estas manifestaciones. Es así como se buscará la presencia de los conceptos relacionados con lo siniestro en la novela escrita y su utilización posterior en el

largometraje, lo cual constituye una señal de la importancia que el realizador le otorgó a dichos componentes.

### 3.3. *2001: A Space Odyssey* (2001: una odisea del espacio), (1968)



Es interesante el hecho de que el punto de partida de este célebre largometraje sea un relato corto de no más de 10 páginas. *The Sentinel*, (*El Centinela*), cuento corto de ciencia-ficción escrito en 1951 por Arthur C. Clarke, quien fuera un conocido divulgador científico británico, relata el viaje de un grupo de astronautas a la luna. En esta aventura descubren la existencia de una estructura enigmática y avanzada que les hace contemplar la posibilidad de que en el pasado una inteligencia superior hubiera explorado el satélite. El hallazgo de este objeto, que adopta la forma de pirámide de cuatro paredes y que está cubierto por un campo electro-magnético que emite señales, despierta la inquietud de los científicos, puesto que significa un descubrimiento que derriba el paradigma científico que desconoce la existencia de entes alienígenas. El artefacto posee por naturaleza una tecnología inalcanzable e incomprensible para los astronautas y les limita a plantearse hipótesis y suposiciones acerca de la proveniencia del objeto. La idea de que podría funcionar como guía entre planetas del universo supone la antigua existencia de exploradores intergalácticos que en tiempos pretéritos colonizaron el satélite natural de la Tierra, dejando estas estructuras como referencias de lugares habitables en los cuales podría emerger la vida y la inteligencia. Aquellos seres que sean capaces de encontrar el objeto misterioso, desactivar su campo electro-magnético y delatar su existencia en el universo, estarían preparados para evolucionar a otra raza superior.



Esta idea central de superación subyace en toda la adaptación cinematográfica de Kubrick sobre el cuento de Clarke. Gran parte de lo que se aprecia en el film trasciende el contexto histórico y se remonta tanto a los orígenes del hombre como a ese mismo instante en el que nace una nueva especie u hombre “superado”. El relato cinematográfico construido por Kubrick se expande de tal manera que amplía sus cuestionamientos hasta elevarlos hacia planteamientos filosóficos, sin dejar de pertenecer claramente al género de ciencia-ficción. La importancia de la carrera espacial dentro del contexto histórico en el que se desarrolla el film resulta insoslayable, puesto que representa un escenario ideal para el cuestionamiento de este tipo de creencias y ha influido de forma determinante en la concepción estética de la película. Kubrick nos lleva al espacio con la mayor rigurosidad posible en términos científicos, sin perder de vista el aspecto artístico de la obra. Podría decirse que se trata de uno de los grandes logros de la historia del cine, la unificación de lo conceptual y lo plástico en una sola creación. El director americano utiliza en cierta medida los pensamientos de Nietzsche aplicados a la necesidad humana de explorar y conocer el universo en búsqueda de sus fronteras. El núcleo sobre el cual gira la narración es la idea de la evolución y el destino del hombre, la capacidad del ser humano para trascender y su necesidad de conquistar y expandirse. Chion publicó en el año 2001 un ensayo sobre la película, titulado *La odisea cinematográfica de Kubrick*, en el que arroja conclusiones interesantes y reveladoras acerca del film:

La noción de la tierra como una cuna que el hombre debe abandonar eventualmente también encuentra un eco al final del film terminando con la forma del gigantesco Niño Estrella, un bebé que por primera vez parece haber nacido en el espacio y se desplaza sin la protección maternal. Para mí, *la imposibilidad de abandonar la cuna* está en el corazón del trabajo de Kubrick, y la sensación de fatalidad que emerge de ésta.<sup>65</sup>

Estas conclusiones arrojadas por Chion alejan en cierta medida los planteamientos de la adaptación que trabajaron Kubrick y Clarke en 2001 de los expuestos en *El Centinela*. Esto quiere decir que, aunque el punto de partida y en cierta medida el motor que dinamiza la narración del relato corto de Clarke se mantiene en el

---

<sup>65</sup> Chion, Michel: “*Kubrick’s Cinema Odyssey*”. BFI. UK. 2001. p. 6.

largometraje, éstos desempeñan un rol asignado dentro de una estructura mayor que se complementa con otras ideas producto de la colaboración entre el director y el escritor. Kubrick estaba interesado en Clarke más allá de la aportación de *El Centinela*.

### 3.3.1. Introducción

El guión cinematográfico de *2001: una odisea del espacio* contaba con una introducción en la que un grupo de científicos debatía acerca de la supuesta existencia de alienígenas. Era una discusión rigurosa en la que se cuestionaba la posibilidad de una inteligencia extra-terrestre y situaba al espectador directamente en el meollo del asunto del film. Kubrick rodó estas entrevistas y pretendía utilizarlas al inicio del largometraje por espacio de unos diez minutos, para explicar a través de la palabra el contexto científico en el que se desarrollaba la historia. Kubrick desistió de la idea de incluir esta exégesis iniciadora del film en la sala de montaje, optando por aquella mítica presentación en la que se muestra a la tierra alineada con el sol mientras se escuchan los compases de *Así hablaba Zaratustra*, de Richard Strauss. Tampoco incluyó una extensa voz en off que había grabado con la intención de relatar los eventos que suceden durante *Los inicios del hombre*, capítulo dedicado a la puesta en escena de esta etapa primitiva en la evolución de la especie humana. En la versión definitiva de la película, todo este segmento del film transcurre sin la aparición de un narrador fuera de la diégesis, ni siquiera existen diálogos, cualidad particular y característica del film, que se mantiene con notable exigüidad de palabras. Chion comenta en su libro:

Ciertas secuencias, particularmente la de “*Los inicios del hombre*”, fueron concebidas para ser acompañadas por un narrador en off que explicaba la acción. La muestra proveída por el consultor técnico Frederick Ordway causa incomodidad, con su narración tan pomposa, la cual afortunadamente fue eliminada:

“La sequía había perdurado ya por diez millones de años, y no acabaría al menos en un millón más. El reinado de la terribles lagartijas había terminado desde hacía tiempo, pero aquí en el continente que se conocería como África, la batalla por la

supervivencia había alcanzado un nuevo clímax de ferocidad, y la victoria no estaba a la vista.”<sup>66</sup>

Kubrick mantiene su versión cinematográfica libre de posibles explicaciones e interpretaciones de los eventos. La fuerza de las imágenes y los sonidos que construye en el film sostienen la narración con bastante solvencia, dejando espacio al espectador para la reflexión. La audiencia no se encuentra inmersa en un debate de naturaleza científico-antropológico, ni encauzada por un comentario descriptivo de la historia. Esta cualidad de la obra audiovisual es la culpable de haber generado cientos de interpretaciones acerca de lo que el autor quiso decir al estructurar su discurso narrativo de esa manera. La escasez de aclaraciones aportadas sitúan a *2001* en el terreno de la expresión artística abstracta, alejando el film de intenciones documentalistas y demostrativas. Se erige como una obra abierta a la interpretación que prescinde en gran medida de la palabra, utilizando la innovación de la forma para conseguir transmitir sus ideas centrales. Esta ausencia de prólogo también dota al film de un carácter indefinido y difícilmente traducible al lenguaje verbal. Kubrick resuelve de esta manera radical y arriesgada gran parte del planteamiento que yacía en el guión cinematográfico.

### *Los inicios del hombre*



Por otro lado, el final del guión cinematográfico escrito por Kubrick y Clarke originalmente, también terminó siendo eliminado de la versión final de la película. El proceso de montaje de la obra sufrió repetidas modificaciones, incluso después de la primera proyección. El director americano no estaba satisfecho con la forma que debía

---

<sup>66</sup> Chion, Michel: Op. Cit. P. 6. Nuestra traducción.

tener el film y, sobre todo, con la posibilidad de que fuera descifrado en su totalidad. Una de la cualidades que destacan de *2001* es precisamente el misterio que acompaña a la narración, un cierto carácter enigmático, imposible de desvelar, que ha sido consecuencia de la supresión de unidades narrativas que guiaban al espectador hacia una comprensión unilateral de la historia. Todo aquello que pudiera significar algo concreto y explícito suponía una amenaza para las intenciones de Kubrick. Su trabajo consistió en crear una obra que rozara lo incomprensible e indescifrable y apelara a las sensaciones, sin dejar de dotar al film de un sentido que alcanzara a la audiencia y le permitiera explorar estas ideas sin ninguna guía aparte de la intuición y las emociones. Chion dedica un apartado de su análisis de *2001* a enumerar una serie de cambios realizados por Kubrick en la sala de edición, dentro de los cuales figuran la exclusión de la última secuencia que acompaña al nacimiento del Niño Estrella:

Por ejemplo, de acuerdo al guión original, se suponía que el Niño Estrella detonaba armas nucleares alrededor de la tierra en el espacio exterior. Esto fue eliminado en la versión final. De hecho, el film no contiene nada que identifique a los primeros objetos espaciales que vemos como bombas, aunque cuando fueran diseñadas estuvieran concebidas y filmadas como satélites militares. El guión también incluía varias secuencias o diálogos esenciales para el entendimiento de la historia, cuya desaparición en el proceso de edición hacen a la historia mucho más enigmática.<sup>67</sup>

Kubrick deforma en cierto sentido la estructura que había construido cuidadosamente con la colaboración de Clarke. Quita trozos del rompecabezas argumental de la historia y genera un efecto desestructurado que no es más que la consecuencia lógica de dejar cabos sueltos en la narración. La novela *2001: una odisea del espacio* se publicaría posteriormente al estreno de la película y recoge gran parte del guión cinematográfico original que escribieron Kubrick y Clarke. Esta versión escrita de la obra contiene todas las explicaciones que fueron omitidas en la versión final del largometraje y funcionó para el público como un manual para la correcta interpretación de la película. Pero quizá la originalidad de la adaptación kubrickiana, caracterizada por una morfología conceptual y artística que somete al espectador a una experiencia que

---

<sup>67</sup> Chion, Michel: Op. Cit. p. 20. Nuestra Traducción.

expande los límites de su entendimiento, se debe a que el director sostuvo una postura determinada en relación a las capacidades mismas del medio cinematográfico y experimenta con las posibilidades de éste para generar esa desazón en la audiencia que intenta introspectivamente comprender la historia en su totalidad.

Esta idea heideggeriana de lo desazonador o el desasosiego que aparece en el individuo cuando pretende conocer fenómenos que superan su entendimiento está relacionada de alguna manera con la noción de lo sublime, entendido como aquella luz enegecedora que derrite las pupilas y que es una manifestación de lo divino. Estos conceptos están presentes en *2001*, film que estuvo concebido de una forma atípica en todos los sentidos. No podría hablarse de una adaptación de una obra literaria al medio cinematográfico en términos canónicos, sino más bien de una creación en conjunto que luego cobró vida propia y se lanzó libremente hacia la experimentación transformando las reglas establecidas por la tradición fílmica. Amplió a su vez las fronteras del cine, no sólo en la técnica sino estéticamente, con el apoyo prioritario de la imagen y el sonido como principales vehículos de transmisión de información y emociones, mostrando lo innombrable e indescifrable dentro de un marco materialmente finito.

En el desarrollo del film *2001: una odisea del espacio*, nos enfrentamos constantemente a una sensación de suspensión que nos mantiene expectantes, como en un constante intento de descifrar los códigos del relato y sus ideas fundamentales. Lo que a medida que transcurre el film advertimos es que se trata de una narración sobre la cual se podría elucubrar indefinidamente porque, más allá de plantear una historia resuelta en sí misma, propone al espectador innumerables preguntas con relación a las inquietudes más profundas del ser humano. La noción del infinito es una idea recurrente en el discurso de la película, cuestión particularmente curiosa debido a las dificultades que supone plasmar este concepto en imágenes y sonidos. Trataremos de ahondar suficientemente en los aspectos clave del discurso cinematográfico del film a continuación.

### **3.3.2. Hacia una adaptación literaria del film**

El desarrollo simultáneo del film y la novela *2001: una odisea del espacio* constituye un hito en la costumbre tradicional cinematográfica en cuanto al proceso de

adaptación de una obra literaria. Kubrick y Clarke trabajaron sobre la novela con el objetivo de transcribir esas ideas en imágenes y sonidos, lo cual predisponía la tarea de escritura del guión, que no era más que una dramatización escrita de los eventos que sucederían en el largometraje. Este fenómeno dificulta la capacidad para juzgar la relevancia de la novela con respecto a la película y, sobre todo, su influencia, puesto que el autor estaría adaptándose a sí mismo en lugar de traducir un texto creado con el propósito de permanecer en el universo literario. Una novela, aunque pueda ser adaptable al cine, tiene como objetivo primordial ganarse un espacio en la literatura. Kubrick y Clarke construyeron una adaptación literaria de la película, lo cual es poco habitual en la industria cinematográfica.

La idea inicial fue la de lanzar conjuntamente la novela y el film, pero, debido a las expectativas que había generado la película, Kubrick decidió postergar la salida del libro en un intento de explotar las cualidades de su creación filmica. Después de observar cómo la puesta en escena de la película había trascendido de manera notoria la literalidad de la obra escrita no había una razón importante por la cual se tuviera que recurrir a la novela más que como un manual para la correcta lectura del film. Ésta también había dejado de ser complementaria y se había quedado en la mera explicación de los eventos que sucedían en el largometraje. La versión filmica de *2001* se alejaba de la palabra escrita y podría considerarse como una adaptación no típica, debido a la forma en que fue concebida. Una muestra fehaciente es el hecho de que el film viera la luz antes que la novela.

Es necesario detenernos en la relación que existe entre la concepción literaria de la obra y su puesta en escena cinematográfica para identificar tanto los rasgos comunes que contienen ambas piezas artísticas como sus diferencias esenciales, con el objetivo de comprender el propósito de sus creadores. El resultado arroja información útil para nuestra investigación, puesto que en el texto escrito yacen aclaraciones que nos permiten revelar el sentido hacia el cual se dirigía inicialmente el film, a pesar de que luego, como toda buena expresión artística, se haya distanciado en gran medida. Pero esto es un resultado inevitable debido a que ambos soportes, el escrito y el fílmico, poseen sustancias expresivas únicas que los diferencian entre sí. Por lo que respecta al campo estricto de esta investigación, durante la lectura de la novela podemos encontrar diversos comentarios e ideas que no han sido reproducidos en la película y que apuntan

hacia la construcción de una expresión cercana a lo siniestro desde el punto de vista de lo desazonador, como por ejemplo:

Al filtrarse serpenteante en la cueva el primer débil resplandor del alba, *Moon-watcher* vio que su padre había muerto durante la noche. No sabía que el viejo fuese su padre, pues tal parentesco se hallaba más allá de su entendimiento, pero al contemplar el enteco cuerpo sintió un vago desasosiego que era el antecesor de la pesadumbre.<sup>68</sup>

En repetidas ocasiones Clarke expresa los comportamientos de los monos-humanos como reacciones irracionales carentes de un sentido para ellos mismos. Constantemente se encuentran superados intelectualmente por los eventos que suceden en su entorno, puesto que no están dotados aún de ninguna inteligencia lógico-racional que les permita estructurar la naturaleza y su causalidad. El escritor ha partido de esta introducción denominada los “inicios del hombre” porque determina la transición evolutiva que experimentó el hombre durante la aparición del pensamiento abstracto. Se puede observar una primera instancia en la cual *Moon-watcher*, líder del clan de los hombres-primitivos y cuyo nombre sólo sabemos debido a la denominación que se le atribuye en la novela, no es consciente de los fenómenos que ocurren a su alrededor y se ve desprovisto de cualquier capacidad cognoscitiva para entender el mundo que le rodea.

Este salto evolutivo que se plasma en la obra escrita y en el film viene determinado por la aparición fantástica del monolito. Este tótem de origen desconocido que yacía enterrado a la espera de ser excavado por quienes estuvieran preparados para arrojarlo hacia el siguiente estadio evolutivo representa de alguna manera la inteligencia, en términos conceptuales. La mística alineación del sol con el monolito, que se erige como un bloque vertical opaco de un material ignoto, expresa la sabiduría de su emplazamiento, puesto que una especie capaz de construir semejante estructura debía poseer algún tipo de inteligencia superior capaz de comprender los movimientos del universo. Clarke otorga algunas frases al desarrollo de este alineamiento cósmico y la importancia de la luz.

---

<sup>68</sup> Clarke, Arthur: “*2001: una odisea espacial*”. Ediciones Orbis. 1985. p. 5.

Ahora había sólo un fulgor uniforme y sin rasgos en la gran losa, por lo que se asemejaba a un bloque de luz superpuesto en la circundante oscuridad. Como si se despertasen de un sueño, los mono-humanoide menearon sus cabezas, y comenzaron luego a moverse por la vereda en dirección a sus cobijos. No miraron hacia atrás ni se maravillaron ante la extraña luz que estaba guiándoles a sus hogares... y a un futuro desconocido hasta para las estrellas.<sup>69</sup>

Estas ideas podrían relacionarse con los postulados filosóficos que interpretaban aquel destello enceguedor que incinera los ojos con la visión de un ser supremo que nos habla desde el más allá originando cambios en la vida mundana o, al menos, proporcionando nuevos modos de interpretación de la realidad, puesto que este rayo de luz es a su vez un principio creador. Estas vinculaciones entre las ideas del film y los conceptos derivados de los pensamientos del siglo XVIII y la aparición del iluminismo podrían conseguir en *2001* un intento de representación debido a la intrínseca relación entre la aparición sublime del monolito y el nacimiento de una cualidad racional-lógica como consecuencia de ésta.

La importancia de la llegada misteriosa del monolito a las vidas de los mono-humanoides y el hito que representa para la historia de la raza queda evidentemente plasmada en la novela y en el film. No es más que por la emergencia de lo desconocido e ignoto que se activa el gen inteligente en las psiques de los hombres primitivos. Más adelante en la narración, Kubrick utiliza hábilmente el montaje para describir este argumento insertando el plano recurso del monolito visto desde una posición nadir, que demuestra la perfecta alineación que mantiene la estructura con el sol. Despide un haz de luz enceguedor que ilumina las mentes cavernícolas haciéndolas avanzar hacia un escalafón evolutivo superior como consecuencia de la adquisición de la inteligencia. Esta adquisición de un primitivo principio de causalidad, mediante el cual los hombres logran comprender la relación lógica causa-efecto se demuestra a través de la invención de la herramienta. Es necesario resaltar la determinación de Clarke y Kubrick por enseñar el nacimiento de la inteligencia emparentada con la aparición de la primera arma en la historia de la humanidad. No es más que la apropiación de un utensilio dado

---

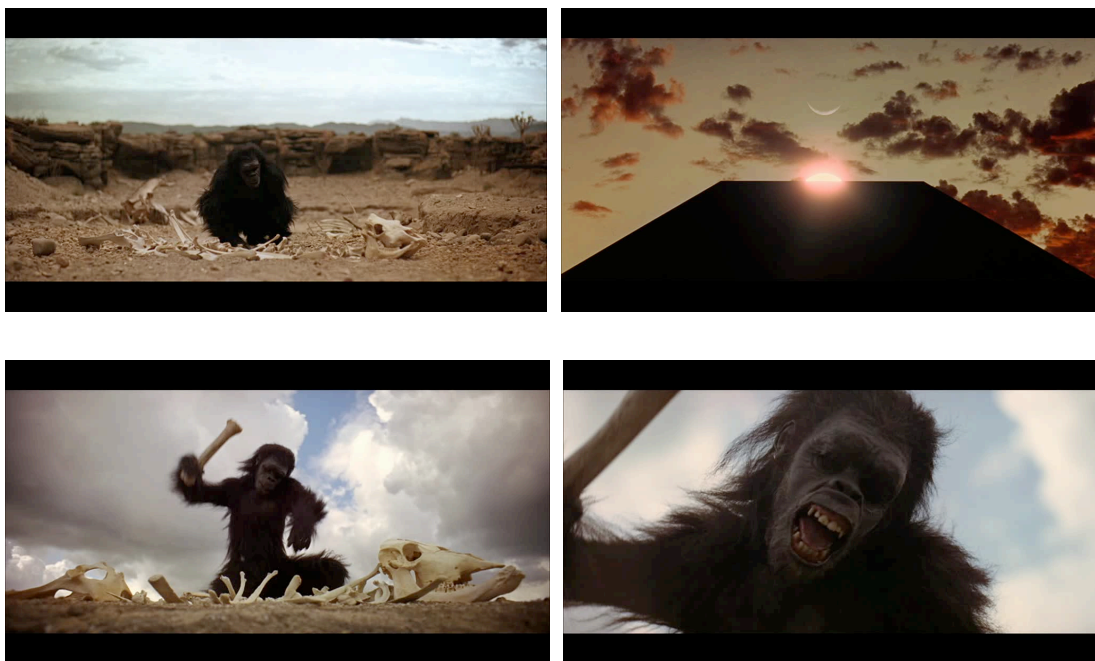
<sup>69</sup> Clarke, Arthur: Op. Cit. P. 12.



por la naturaleza y su transformación en un instrumento capaz de dotar al hombre de poder sobre las otras especies, lo que ha sido extraído por los creadores de la historia para subrayar el sentido de la evolución del hombre. La inteligencia está al servicio de la creación de estrategias de dominación y conquista de nuestro entorno con la finalidad de apoderarnos del espacio que ocupamos en toda su extensión. En la novela, Clarke dedica varios párrafos a desarrollar esta idea. Por ejemplo:

Era una piedra pesada y puntiaguda, de varios centímetros de longitud, y aunque no encajaba perfectamente en su mano, serviría. Al blandirla, aturrullado por el repentino aumento de peso, sintió una agradable sensación de poder y autoridad. Y seguidamente comenzó a moverse en dirección al cerdo más próximo.<sup>70</sup>

***Moon-watcher descubre el arma iluminado por la irrupción del monolito***



Los instrumentos que habían planeado emplear eran bastante simples, aunque podían cambiar el mundo y dar su

---

<sup>70</sup> Clarke, Arthur: Op. cit. p. 14.

dominio a los mono-humanoides. El más primitivo era la piedra manual, que multiplicaba muchas veces la potencia de un golpe. Había luego el mazo de hueso, que aumentaba el alcance y procuraba un amortiguador contra las garras o zarpas de bestias hambrientas. Con estas armas, estaba a su disposición el ilimitado alimento que erraba por las sabanas.<sup>71</sup>

La emergencia misteriosa del monolito y su posterior desaparición no menos fantástica es una muestra del carácter enigmático e intrigante de la novela *2001*. Cuestión que también forma parte de la puesta en escena fílmica de Kubrick, al menos de manera parcial, debido a que no se menciona explícitamente en ninguna ocasión que el tótem desaparece del lugar en el cual ha sido descubierto. Naturalmente los mono-humanoides no son capaces de articular palabras, ni mucho menos de comunicarse verbalmente, por esta razón el fenómeno mágico mediante el cual el monolito se desvela para luego ausentarse no es especialmente recalcado en el film, sin embargo, en la novela Clarke se preocupa de hacerlo más evidente:

Como el trueno y el rayo y las nubes y los eclipses, el gran bloque de cristal había desaparecido tan misteriosamente como apareciera. Habiéndose desvanecido en el no-existente pasado, no volvió a turbar nunca más los pensamientos de Moon-Watcher.<sup>72</sup>

Asimismo, Clarke desarrolla en su novela una breve evolución del arma como herramienta que sustituye la fuerza bruta y que se transforma en un elemento de mayor sofisticación a medida que el hombre avanza en sus capacidades inventivas. Este adelanto que describe Clarke enlaza la extensa introducción de los inicios del hombre, con la era espacial, capítulo que se inicia en el film con la imagen de un satélite orbitando alrededor de la Tierra. Inmediatamente después de ver a *Moon-watcher* soltar el hueso hacia el cielo en señal de victoria, irrumpe la imagen de un objeto no identificado que inicialmente en la novela podría haber sido descrito como una bomba de hidrógeno que flotaba suspendida en la estratósfera a la espera de ser activada. Kubrick no hace explícita esta noción en su film, sino que deja la cuestión

---

<sup>71</sup> Ibidem: p. 14.

<sup>72</sup> Clarke, Arthur: Op. Cit. P. 15.

indeterminada y a la libre asociación de ideas que despierta el montaje entre dos planos con similares características, aunque distanciados por unos cuatro millones de años.

A medida que su cuerpo se tornaba cada vez más indefenso, sus medios ofensivos se hicieron cada vez más terribles. Con piedra, bronce, hierro y acero había recorrido la gama de cuanto podía atravesar y despedazar, y en tiempos muy tempranos había aprendido cómo derribar a distancia a sus víctimas. La lanza, el arco, el fusil y el cañón y finalmente el proyectil guiado, le habían procurado armas de infinito alcance y casi infinita potencia.<sup>73</sup>

Tras lograr unir dos segmentos narrativos distantes entre sí mediante el montaje, Kubrick aprovecha esta cualidad exclusiva del cine para discriminar radicalmente los eventos finitos de la historia que no forman parte de la ficción de la obra, aunque sea necesario dar un salto temporal de millones de años. *2001* avanza hacia la conquista espacial, tras la exégesis que inaugura la historia del hombre, proponiendo un tratamiento estético distinto al anterior y en el que toda la puesta en escena se preocupa de transmitir con esmerado realismo y rigurosidad científica las características propias del espacio exterior. Una vez abandonada la vida en la tierra después de haberla conquistado, el hombre se dirige hacia los confines de la galaxia en un intento por expandir sus dominios. En estas secuencias de la historia Clarke expone claramente con sus contrastados conocimientos científicos, descripciones sobre el espacio que representaban en la década de los 60' atisbos e hipótesis acerca de las verdaderas condiciones de éste. Sin embargo, la veracidad alcanzada, tanto en la obra escrita, como consecuentemente en el film, son notorias debido a la exhaustiva documentación en temas de astronomía y física que poseían Clarke y Kubrick, quienes a su vez recibieron el apoyo de la NASA en el momento de contrastar las posibilidades y los escenarios que se planteaban en el largometraje.

Esta representación de la inmensidad del espacio y su frialdad podría evocar un sentimiento de angustia en los espectadores, puesto que todo aparece orbitando circularmente a una velocidad imperceptible, como si los cuerpos celestes danzaran un vals en un escenario oscuro e infinito. Este enfrentamiento entre la insignificancia del

---

<sup>73</sup> Ibidem: P.17.

hombre ante la magnitud del universo es una idea recurrente dentro del arte romántico que expresa la sensación de lo sublime y en *2001* se desarrolla teniendo como telón de fondo esa noción de lo atemorizante y desconocido que subyace a lo sublime, la contraparte de este concepto que se sitúa en la frontera de lo siniestro. El personaje de Heywood Floyd, quien nos guía a través de las primeras andaduras del hombre en el espacio durante el film, se muestra bastante experimentado en ello y nos muestra a través de sus reflexiones en la novela de Clarke, esa percepción ominosa acerca del universo.

Con la pérdida de gravedad había, cuando menos por algún tiempo, descartado la mayoría de sus preocupaciones. Alguien había dicho alguna vez que uno podía sentirse aterrorizado en el espacio, pero no molestado. Lo cual era perfectamente verdad.<sup>74</sup>

Más adelante, Clarke insiste en describir el estado emocional de Floyd cuando encuentra el monolito en la luna:

El cráter se hallaba aún en sombras, pero los proyectores dispuestos en su borde iluminaban brillantemente el interior. Mientras Floyd descendía lentamente la rampa, en dirección al negro rectángulo, sintió una sensación no sólo de pavor sino de desamparo. Allí, en el mismo portal de la Tierra, el hombre se encontraba enfrentando un misterio que acaso nunca sería resuelto. Hacía tres millones de años algo había pasado por allí, había dejado el desconocido y quizás irreconocible símbolo de su designio, y había vuelto a los planetas... o a las estrellas.<sup>75</sup>

El mito del eterno retorno subyace a la trama principal de *2001* y se hace explícito cuando los eventos que ocurren en el pasado se repiten en diferentes espacios y tiempos a medida que avanza la historia. La naturaleza ignota del monolito que aparece en la Tierra en los inicios del hombre permanece intacta cuando es descubierta en la luna por los astronautas, aunque éstos representen una especie más evolucionada que el hombre primitivo y, por tanto, deberían estar dotados de la capacidad para conocer el

---

<sup>74</sup> Clarke, Arthur: Op. cit. 28.

<sup>75</sup> Ibidem: P. 69.

origen del tótem. Sin embargo, el ser humano sigue siendo incapaz de descifrar el enigma que plantea el misterioso objeto.

El objeto ante el cual posaba el hombre con el traje espacial era una loza vertical de material como azabache, de unos cuatro metros aproximadamente de altura y sólo dos de anchura; a Floyd le recordó, un tanto siniestramente, una gigantesca lápida sepulcral. De aristas perfectamente agudas y simétricas, era tan negra que parecía haber engullido la luz que incidía sobre ella; no presentaba en absoluto ningún detalle de superficie. Resultaba imposible precisar si estaba hecha de piedra, de metal, de plástico... o de algún otro material absolutamente desconocido por el hombre.<sup>76</sup>

Es notorio el carácter siniestro que le atribuye Clarke a las sensaciones que experimentan los sujetos cuando se enfrentan al monolito. Subraya la desestructuración de los sistemas defensivos del hombre, quien siempre termina desbordado por la extrañeza que representa éste. Rompe las barreras de lo simbólico e imaginario subvirtiendo los esquemas mentales que ordenan los principios de la vida y, a su vez, actúa como recordatorio de lo efímero de ésta activando la conciencia de la fatalidad en el ser humano. Los conceptos esbozados en la novela revisten una profundidad filosófica que suponía un reto para Kubrick al momento de adaptarlos al cine. Constituye uno de los ejes centrales de la historia y fue trasvasado de un arte a otro con la mayor eficacia posible, ubicando al espectador frente a grandes cuestiones metafísicas que han permanecido en los pensamientos del hombre durante años.

Estos cuestionamientos permanecen abiertos en el film, exhibidos al espectador con la intención de activar una subjetividad que indague sobre las posibles respuestas que expliquen el sentido de la obra. Es un código que debe ser descifrado por la audiencia mediante el uso de las cualidades intuitivas y, también, racionales. Kubrick dijo en alguna ocasión que *2001* era una película que debía ser vista como una experiencia sensorial más que como un discurso filosófico, puesto que consideraba que era más apropiado hacer uso de la intuición para llegar a conectar con el film. Al contrario de la suposición de que *2001* fuera un largometraje concebido sólo para

---

<sup>76</sup> Ibidem: P. 35.

expertos de astronomía y aquellos que perciben el cine como un arte elitista. Para Kubrick no era necesario un manual que sirviera de guía para comprender los conceptos que planteaba *2001*, sólo bastaba con percibir desinteresadamente el largometraje en su totalidad disfrutando de la posibilidad de que no hubiera una respuesta a todo y entregándose al placer estético que supone asistir a la proyección del film. Una cita de la novela de Clarke comenta muy acertadamente la sensación que siente Floyd con respecto a las incógnitas que nacen a raíz de la aparición del monolito en la luna y que podrían trasladarse a lo que puede experimentar el espectador al momento de visionar el film:

La Caja de Pandora, pensó Floyd, con súbita sensación de presagio, esperando ser abierta por el hombre curioso. ¿Y qué hallaría en su interior?<sup>77</sup>

El tema de lo siniestro está íntimamente relacionado con la oscuridad del universo y su inmensidad inabarcable en la novela de Clarke. También se encuentra asociado en algunas ocasiones con la ingravidez con la que se desplazan los objetos en el espacio. Por ejemplo:

Era un objeto cilíndrico, cubierto con una textura que había sido enrollada toscamente. Un momento después fue seguido por otro... y un tercero aún. Nada más sucedió durante una hora; los tres siniestros bultos habían desaparecido hacia tiempo de la vista, flotando en fila india.<sup>78</sup>

Ese carácter ominoso que atribuye Clarke al cosmos envuelve la atmósfera que luego se representaría en el film. Es una cualidad que determina en gran medida el tono definitivo del trabajo de Kubrick. Las descripciones aportadas por el escritor de *2001* resaltan la naturaleza amenazante de la aventura en la que se embarcan los protagonistas de la historia. He aquí las evidencias:

Allá estaban las ígneas brumas de Sagitario, aquellos hirvientes enjambres de soles que ocultaban para siempre el corazón de la Galaxia a la visión humana. Y la negra y ominosa

---

<sup>77</sup> Clarke, Arthur: Op. Cit. P.72.

<sup>78</sup> Ibidem: P. 89.

mancha de la Vía Láctea, aquel boquete en el espacio donde no  
lucían las estrellas. Y Alfa del Centauro, el más próximo de todos  
los soles... la primera parada allende el Sistema Solar.<sup>79</sup>

Clarke describe el universo como algo que se aprecia parcialmente, puesto que la visión del hombre no alcanza a abarcar la totalidad del espacio y debe conformarse con una imagen construida en gran parte por la imaginación. El ser humano infiere acerca de la naturaleza de aquello que no logra percibir con claridad y de lo que sólo posee un atisbo, sucumbiendo ante la incapacidad de la razón para comprender la verdad detrás de esa apariencia de infinitud y oscuridad. Aunque algunas de las ideas kantianas que explican el infinito como un concepto “*soportado por substratos intuitivos*”<sup>80</sup> (Kant, *Crítica de la razón pura*) afirman que no existe una noción del universo sin que antes ésta haya estado precedida por la experiencia y determinada por un proceso racional o matemático, el filósofo termina por descubrir que este concepto del infinito en realidad es una falsificación del entendimiento y que existe un abismo insalvable entre la experiencia y el infinito. Este abismo se muestra como un vacío inquietante que sitúa al hombre como un organismo insignificante e impotente ante la naturaleza del universo.

Y él volvía a estar solo, bajo aquel siniestro firmamento,  
y la sensación de aislamiento y remoto alejamiento fue más  
abrumadora que nunca.<sup>81</sup>

En la novela de Clarke, todo el capítulo dedicado al viaje interestelar de Bowman a través de la denominada *Puerta de las Estrellas* contiene todo tipo de referencias a la imposibilidad de éste para comprender aquello que percibe de manera cuasi-trascendental. Kubrick ha logrado extrapolar estas construcciones literarias a su film haciendo un uso innovador del cine como medio para representar la idea del infinito. El astronauta atraviesa los confines del universo asistiendo como espectador indefenso ante las fuerzas incontrolables de la naturaleza ratificando la imposibilidad de la razón para conocer aquello que supera sus capacidades. Clarke escribió:

Estaba moviéndose a través de un nuevo orden de

---

<sup>79</sup> Ibidem: p. 99.

<sup>80</sup> Kant, Immanuel: “*Crítica de la razón pura*”. Taurus. Madrid. 2005.

<sup>81</sup> Clarke, Arthur: Op. cit. p. 112.

creación, con el cual pocos hombres soñaron siquiera. Más allá de los reinos del mar y la tierra y el aire y el espacio se hallaba el reino del fuego, del cual él sólo había tenido el privilegio de tener un vislumbre. Era demasiado esperar que también lo comprendiese.<sup>82</sup>

Kubrick finaliza su obra con una imagen esperanzadora sobre la pantalla: el niño de las estrellas que mira hacia la Tierra desde el espacio materializando la idea del *superhombre* que está por llegar al mundo. Tras la experimentación del infinito, el ser humano evoluciona hacia una raza superior como consecuencia de la expansión de sus límites conceptuales y abstractos y la incorporación de una visión menos reduccionista del universo. Es gracias a la derrota de la razón que el hombre consigue arrojarse de nuevo hacia la búsqueda de lo desconocido en aras de llegar en algún momento a satisfacer esa carencia de sentido ordenador o principio de totalidad que rige el universo.

El pensamiento le llenó de súbito y glacial terror, al punto de que por un momento estuvo totalmente desorientado, y su nueva visión del Universo tembló y amenazó con hacerse añicos. No era el miedo a los abismos Galácticos lo que helaba su alma, sino una más profunda inquietud que brotaba desde el futuro aún por nacer.<sup>83</sup>

***El monolito aparece flotando en el espacio alineado con los astros***



---

<sup>82</sup> Ibidem: P. 120.

<sup>83</sup> Clarke, Arthur: Op. cit. p. 138.



### 3.3.3 El hombre-simio descubre el tótem

En el libro *Lo bello y lo siniestro*, de Eugenio Trías, encontramos una cita referente al escrito de Sigmund Freud titulado *Tótem y Tabú* en la que se destaca la ambivalencia del término latino *sacer*, significando lo excelso, lo sagrado, lo sublime, lo eminente y venerable, así como lo reprobable, lo horroroso, lo horrendo, lo siniestro y lo execrable, lo que revela lo contradictorio de las relaciones afectivas profundas que despiertan las figuras simbólicas asumidas como signos de identidad para el sujeto.

Uno de los temas principales sobre los cuales gira la trama de *2001* es, sin duda, la evolución del ser humano como especie. Eso se evidencia desde la escena primigenia, en la cual aparece el *tótem* o monolito, aquella masa oscura, inerte, sin textura que origina y despierta en los hombres primitivos el gen de la inteligencia impulsándolos hacia un nuevo estadio evolutivo en el cual son capaces de utilizar herramientas y, por consiguiente, se convierten en seres aptos para someter a sus presas e incluso a otros miembros de su misma especie. Sobre este carácter predatorio habría que tender un nexo que nos obligue a rescatar algunas acepciones elementales sobre el concepto de lo siniestro.

Si bien Kubrick se interesó por demostrar, a través de su narración, que los móviles que hacían avanzar a la especie humana desde sus albores estaban directamente ligados a su afán de conquista y supremacía, de dominio y subyugación, se podría decir que lo que subyace precisamente a esa voluntad de superación es una cierta voluntad de poder, la eterna búsqueda de imponerse al otro, incluso de aniquilarlo, un no-ser que lanza a los hombres hacia los confines del universo.

¿No es esta motivación siniestra en sí misma? Este impulso que aniquila, que nace desde las entrañas y que es propio de todos los seres humanos, ¿No será una respuesta visceral, irracional, desmesurada, contra la aparición de algo que nos inquieta, nos atemoriza e incluso nos deja en evidencia ante nuestras propias limitaciones cognitivas? Un detalle en el texto del film nos daría más información sobre lo que se quiere comentar. El efecto que genera la utilización de la música de Ligeti en esta secuencia que nos angustia y agobia por ser, precisamente, indefinida, amorfa, ininteligible en términos armónicos y melódicos, nos deja en un estado de desasosiego e inquietud tal que nos supera en términos de entendimiento. Una vez que somos superados, cuales seres primitivos, por este golpe de efecto que se acumula ante

nosotros, procedemos a experimentar contemplativamente los hechos que se representan en esta secuencia. Otro detalle aparece inmediatamente: la luna y todos los astros parecen estar alineados, en perfecta sintonía, como si el *tótem* estuviera situado allí para observar este momento efímero y único del universo, el momento preciso en el que algo ha sucedido y que cambiará el devenir de la historia.

Este cambio es el salto cualitativo que hay del hombre no-pensante, por llamarlo de alguna manera, al hombre pensante. ¿Es esto en realidad una evolución? Recordemos aquella mítica elipsis temporal en la cual un hueso es arrojado al cielo y, a continuación, aparece el espacio exterior ante nosotros y lo que se intuye que se nos muestra es una bomba de hidrógeno orbitando alrededor de la Tierra. Acaso Kubrick no ha querido decir con esto que, pese a todo lo que haya podido evolucionar el hombre en millones de años, las motivaciones y los objetivos del ser humano permanecen intactos en esencia. Desde el hombre-simio, abrumado por la presencia extraña del *tótem*, hasta el astronauta, que a su vez tiene un encuentro con este objeto desconocido en la superficie lunar, el ser humano continúa siendo un depredador-conquistador finito, en búsqueda de nuevos horizontes.

Se podría decir que *L' inquiétante étrangeté* nos invade en los momentos en los que aparece el monolito. Ese extrañamiento producido por la presencia de algo ajeno a lo conocido y familiar. Recordemos el plano inicial de la secuencia de la aparición del monolito: se trata de la toma en la que un *Moon-watcher* despierta de su sueño al amanecer, rodeado de sus semejantes, compartiendo protección, en familia, por decirlo de alguna manera, cuando advierte una presencia extraña que le agita y estremece, hasta el punto de hacerle tratar de ahuyentarlo con sus gritos, que funcionan como un llamado de auxilio similar a: "Hay alguien extraño allí", pensamiento que asocia directamente con algo amenazador, que suscita peligro. La banda sonora nos envuelve en una atmósfera de suspense cuando observamos la toma en la que se revela el monolito a escasos metros de la guarida de los hombres-simio.

El desconcierto se apodera de la escena turbando la paz del amanecer. La tribu se acerca temerosa hasta el objeto oscuro enterrado en la tierra, imagen que nos recuerda la definición de Schelling, en la que asocia lo *umheimlich* con algo que debía permanecer oculto, pero se ha manifestado. Algo que estaba enterrado ahí justo a la vera de la madriguera de los australopitecos, se descubre sorprendentemente quebrando todos

nuestros conceptos. La imposibilidad de nombrar a este ente propicia las reacciones exploratorias de los hombres-simio, quienes palpan y huelen el monolito en busca de conocerlo sensiblemente. Cuestión que se escapa naturalmente del corto alcance de los sentidos: hace falta ir más allá de lo aparente para comprender el significado del *tótem* en el texto. Lo que activa ese interrogante en el espectador al igual que en los mismos protagonistas del relato del film.

Es interesante pensar que un plano sea capaz de sugerir un concepto o una idea, más aún cuando en el montaje se le ha atribuido un carácter asociativo que reafirma su condición y nos guía hacia una lectura narrativa. El momento en que vemos al sol alinearse con la luna justo por encima de la cima del *tótem*, aparece en la secuencia como el rayo de luz del que hablaban algunos artistas neoclásicos. Aquel rayo de luz que nos ciega, haciéndonos receptores de la divinidad del Uno por un instante, permitiéndonos acceder a ese universo superior, evolucionado.

Un detalle que se aprecia cuando atendemos a esta escena es la utilización del sonido diegético, en tanto a que desaparece en mitad de la secuencia dejándonos solos en presencia de la atmósfera extra-diegética que proporciona la música de Ligeti. Es una orientación del punto de escucha que nos impone Kubrick para ubicar el mensaje del discurso en un plano más elevado, casi divino. Algo que se apodera de nuestra atención y que está más allá de los gruñidos y el alboroto que causa la agitación de los hombres-simio. Jaume Carreras hace un comentario interesante acerca de este aspecto en el libro “*Stanley Kubrick: una odisea creativa*”:

“Esta música produce un efecto sobrecogedor sobre quien la escucha, aún más si no estamos habituados a ella. Se mezclan las sensaciones de miedo, belleza y desconcierto. Justo lo que la aparición del monolito sugiere.”<sup>84</sup>

Es una suerte de comunión con un ser superior que se ha desvelado como por arte de magia. Recordemos que el monolito aparece justo enfrente del refugio en el cual descansaban los hombres primitivos, es decir, que la noche anterior no estaba ahí, si no

---

<sup>84</sup> Aguilera, Christian (1999): “*Stanley Kubrick: una odisea creativa*.” Barcelona: Dirigido. p. 360.

lo hubieran advertido de alguna manera. Su revelación es mágica y sorpresiva por lo tanto. El rol que desempeña el monolito como punto de anclaje entre las diferentes unidades sintagmáticas del film nos hace pensar en el mecanismo de la repetición, en tanto a que su intervención en el transcurso del relato es reiterada y enfatiza los cambios y rupturas narrativas de la historia. Es un signo de puntuación en el texto audiovisual que hace avanzar el drama hacia un nuevo nivel de lectura.

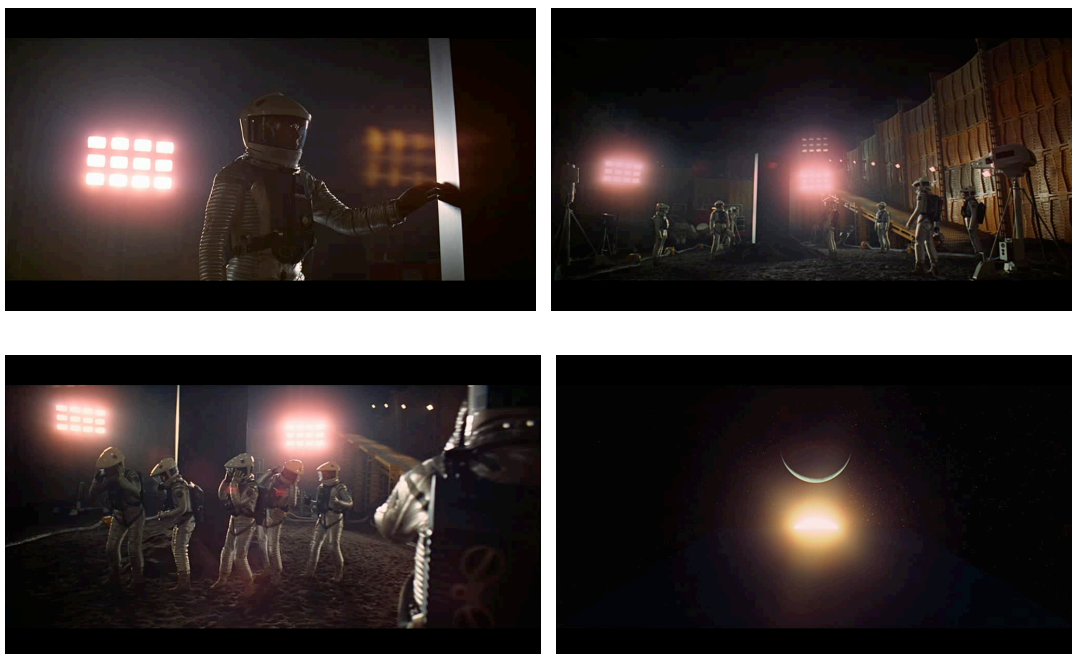
#### ***La aparición del monolito agita al hombre primitivo***



#### **3.3.4. El hallazgo del tótem en la luna**

¿Hacia dónde avanza la historia? Se dirige hacia la idea misma de la evolución, desde un punto de vista filosófico, dividiendo el relato en diferentes grados dentro de la cronología histórica del ser humano. Aquel plano que funciona como idea resumen del concepto podría ser la toma nadir de la cima del monolito, en la que el sol aparece encima alineándose perfectamente con la luna y la tierra. Es ese momento el que revela la aparición de algo que no estaba allí. Es el rayo de luz que ciega a los astronautas, en esta ocasión, acompañado de un ruido ensordecedor.

### *Los astronautas encuentran el monolito en la Luna*



La utilización de la música en esta escena vuelve a ser reiterativa, con respecto a la primera vez que aparece el *tótem*, aunque se le añade un elemento de mayor disonancia, una suerte de silbido agudo que hace interferencia con la tecnología de comunicación de la tripulación que pisa la luna. La atmósfera de la secuencia se torna desagradable, incómoda, estridente, y es justo a continuación cuando, a modo de cierre se muestra el plano de la alineación de los astros. Lo que hace avanzar la narración y la ubica en la misión a Júpiter.

Ya el hombre viaja a través del espacio mostrándose aún más apto y capaz para explorar, científicamente superior, lo que separa este estadio de la historia del anterior, menos desarrollado en términos evolutivos. El ser humano ha dado un salto cualitativo a partir de esa revelación divina que se ha exhumado desde el subsuelo lunar. Aunque algunos pensarían que no está completamente definido el sentido de estos saltos cronológicos y el motivo de su presencia en la narración del film, se podría contestar que el carácter indefinido de lo que pone en movimiento toda la acción es lo que permite que el largometraje sea interpretado de distintas maneras.

Esa imprecisión e incertidumbre es lo que mantiene el suspense que no se resuelve, lo que nos obliga a preguntarnos por asuntos desconocidos, nos destierra a un

terreno en el que no somos capaces de comprender enteramente lo que se expone. El infinito se atisba y la razón del hombre se ve desbordada por lo inabarcable del universo, en términos de entendimiento. ¿Podría haber tantos monolitos como estrellas en el firmamento? Aparece la idea de lo infinito sublime.

### **3.3.5. HAL 9000 se rebela contra los astronautas**

Para Kubrick, el tema de la tecnología significa un campo propicio para hablar de la inteligencia artificial. La presentación del personaje HAL 9000, un ordenador infalible, superinteligente, capaz de tomar decisiones, se muestra como el único tripulante no-humano de la misión a Júpiter. Sin embargo, es el elemento más importante a bordo, debido a que es responsable del correcto funcionamiento de la nave. Esa infalibilidad de la máquina es presentada como consecuencia de los avances del hombre en búsqueda de la perfección y el control de todos los procesos mecánicos de todas las herramientas que ha creado con el fin de conquistar el universo, al menos descubrirlo o explorarlo.

Si bien HAL 9000 es un ordenador, es capaz de sentir. Lo advertimos en la secuencia en la que el capitán Bowman desconecta sus circuitos, desactivándolo. La muerte de la máquina ha sido humanizada en el film en cuanto a la forma. HAL 9000 sufre un cambio en su actitud, en su modo de hablar, incluso llega hasta pedir clemencia al ver a Bowman decidido a aniquilarle. El detonante de este hecho es un punto nuclear en torno al cual giran muchas de las preguntas que plantea esta película. En algún momento de la presentación de HAL 9000, éste afirma que su responsabilidad es actuar en servicio de la misión con el fin de disminuir el riesgo de error que admite el factor humano. Si bien el ordenador ha sido creado por humanos, éste se supone capaz de no cometer fallos que los astronautas cometerían. Lo cual se ha manifestado históricamente como una de las obsesiones del hombre: disminuir el margen de error del factor humano.

Pero un mensaje de alerta enviado a la tripulación en el cual se sospecha de un hipotético desperfecto en el funcionamiento de HAL 9000 activa las alarmas de los tripulantes de la nave. Ante esta llamada de atención deciden desconectarlo, proyecto que descubre HAL 9000, a pesar del empeño de los otros miembros de la tripulación

por esconderlo. Lo que ocasiona un cambio de conducta del ordenador, suceso dudosamente posible, por lo menos. ¿Cómo puede ser un ordenador capaz de poseer una personalidad propia?

Christian Aguilera en su libro *Stanley Kubrick: una odisea creativa* señala que el realizador de *2001*:

“...cuestiona el exceso de tecnificación de nuestra sociedad, al punto de desarrollar sistemas integrales en una computadora para que emule sentimientos o estados de ánimo propios de la raza humana. Este hecho permite que los individuos estén a expensas de la tecnología. HAL 9000 representa el máximo exponente de perfección.”<sup>85</sup>

Es la incertidumbre que genera la suposición de que una máquina, un autómatas, posea vida propia lo que causa una sensación siniestra en este caso. La duda que despierta confrontarse a la posibilidad de que un ordenador sea algo más que un producto mecánico y tenga alma nos sitúa en una posición de inquietud y extrañamiento.

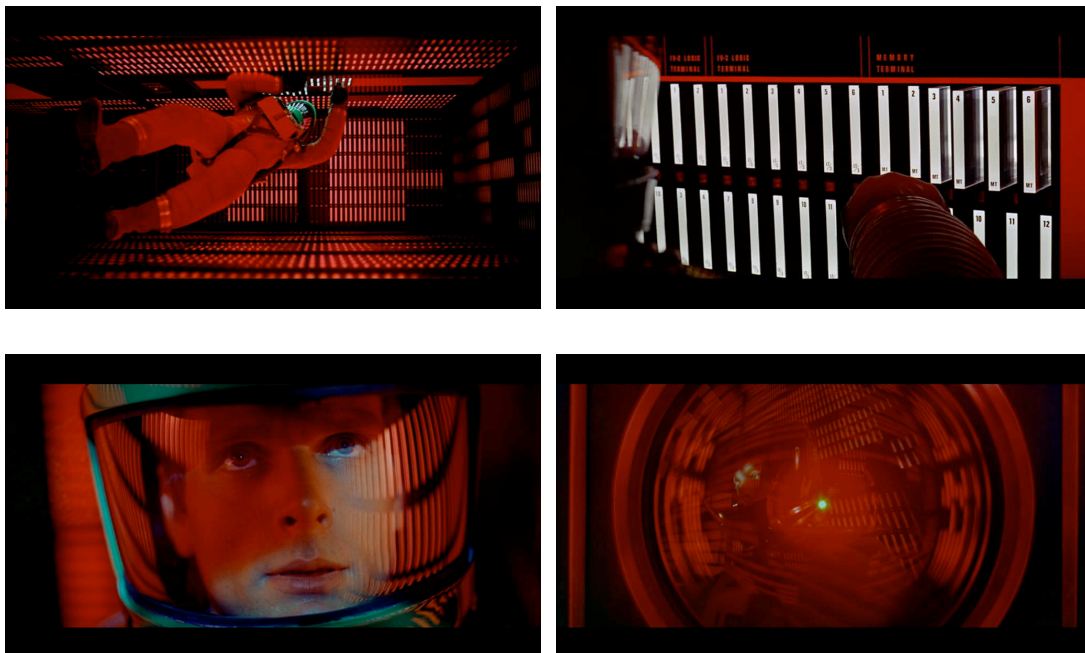
HAL 9000 es inteligencia artificial pura, capacitado para sentir y tomar decisiones partiendo de su individualidad como sujeto. Recordemos las ideas de Jentsch relacionadas a la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente. Pues la vivencia de lo siniestro está presente aquí, encarnada por la participación de HAL 9000 como una pseudo-máquina. Una máquina capaz de engañar y manipular con la intención de sabotear los planes de los humanos. Incapaz de reconocer ningún desperfecto en su esencia. Es una amenaza latente que se escamotea sirviéndose de sus algoritmos programados heurísticamente, a eso se refieren las siglas HAL (Heuristically Programed Algorithmic) para derrotar las limitadas capacidades humanas. Es el hombre intentando crear un mecanismo infalible, capaz de interpretar cuestiones que se escapan de nuestro alcance, de nuestro entendimiento. El hombre como demiurgo de una inteligencia artificial, superior, que una vez creada cobra vida por sí misma rebelándose contra sus creadores, trayendo consigo la fatalidad y la tragedia. La tecnología como

---

<sup>85</sup> Aguilera, Christian (1999): Op. Cit. P. 189.

arma de doble filo, es lo que se esgrime en esta idea. Lo que disminuye el error humano atenta contra la misma humanidad. Una pesadilla tecnológica que ronda en el inconsciente colectivo, recordándonos que no existe la perfección ideal: en tanto que *es* Idea de Perfección nunca se llega a dar enteramente su condición en la realidad. Pues todo aquello que nos supera deleitándonos con sus virtudes, pero que también nos puede llegar a intimidar, produce las condiciones propicias para que se de la sensación de lo siniestro.

### ***Bowman desconecta a HAL 9000***



### **3.3.6. El viaje interestelar (*Stargate*)**

Muchos críticos han asociado la puesta en escena del film con la del ballet, en la que todo gira como las estrellas en el universo. Un movimiento rotatorio perpetuo incesante. El constante flujo del tiempo y la circulación elíptica de la galaxia. Bill Krohn nos aporta un comentario interesante acerca de su visión de *2001: una odisea del espacio* en términos estéticos:

“Calificada de película visionaria o extática, *2001* es, sin embargo, una película extraña, construida sobre la inquietante



repetición de los tres monolitos. El propio espacio, con las naves fantasmas y esqueléticas, es turbador, como es la habitación de hotel de suelo resplandeciente al otro lado del universo. Para Kubrick, lo sublime no se puede diferenciar de lo inquietante, especie de heredero del *miedo placentero* cultivado hacia el siglo XVIII y que reemplazó a lo sublime natural en la literatura – montañas, océanos, tempestades-, casi en la época en que la novela gótica se hizo popular. Como Kafka, Kubrick sustituye con lo inquietante los modos estéticos tradicionales y, como Kafka, es gnóstico por instinto. Las películas de Stanley Kubrick dejan siempre una parte creciente al gnosticismo, que llega al punto culminante en *2001*, donde el universo aparece como un laberinto a través del cual el ser humano, en la persona de Dave Bowman, debe encontrar el camino para llegar a ser uno con el dios que reside fuera de la creación material. Pueden encontrarse intuiciones de esta realidad superior en las experiencias de lo sublime y lo perturbador, ambivalentes sensaciones que un agnóstico interpretaría como expresiones de la angustia de la mente frente al encuentro con el propio infinito.”<sup>86</sup>

En la secuencia del viaje interestelar del capitán Bowman a través del universo en la que se desplaza a velocidades cercanas a la de la luz mostrándonos su rostro desfigurado dentro de su casco de astronauta, atendiendo al desfile de imágenes psicodélicas, compuesta por luces de colores y explosiones, Kubrick ha puesto en escena el momento en el cual el hombre observa al infinito quedando suspendido por la angustia que éste le genera, siendo aplastado por la sublimidad de esta materialización de la Idea de infinito.

El viaje interestelar funciona prácticamente como la demostración de la presencia de Dios en el universo, cualquiera sea su forma, de algo que está más allá de nuestra razón, que se escapa a nuestras capacidades intelectuales, desarmándonos contra esa complejidad que se desvela pura, sin mediación, poniendo al hombre en perspectiva

---

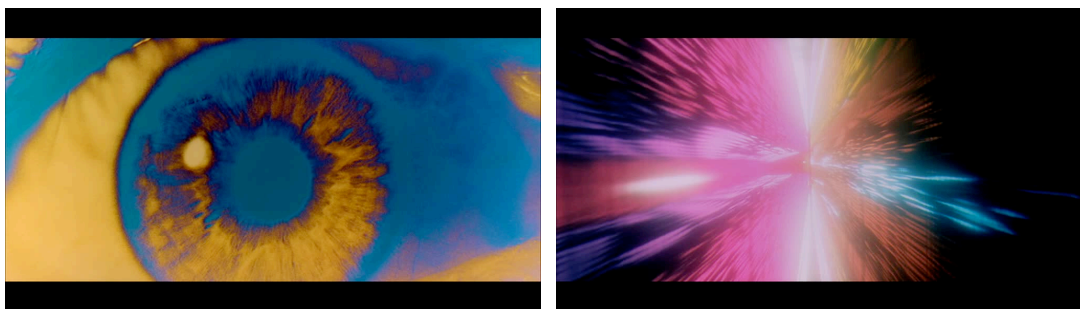
<sup>86</sup> Krohn, Bill (2010): “Cahiers du cinéma: *Maestros del cine, Stanley Kubrick*.” París: Cahiers du cinéma. p. 52-53.

con respecto a su dimensión en el universo, a su insignificancia. Recordemos los planos insertos de Bowman completamente indefenso, retorcido y paralizado, mientras avanza por una superficie extra-terrestre ignota.

Es esta representación de lo sublime, desde una perspectiva romántica, que despierta la sensación de dolor placentero al ser una experiencia divina en la cual se atiende a la presencia del Uno en su desgarramiento, lo que ocasiona que el espectador se introduzca en un estado de inquietud e incomodidad. También es necesario mencionar la utilización del plano detalle del ojo de Bowman siendo castigado por los potentes rayos de luz que le ciegan, sin embargo no puede apartar su visión de ellos.

Aquí, en esta última parte del film, lo sublime y lo siniestro aparecen íntimamente ligados, si se toma en cuenta la frase de Rilke en la que sitúa a lo bello en el umbral de lo soportable por el ser humano, siendo esto el comienzo de lo terrible y amenazador. Ambos son elementos que se ponen en escena durante la narración del discurso cinematográfico.

### ***Bowman entra en la puerta de las estrellas***



### **3.3.7. Decisiones en la sala de montaje**

El proceso de edición de *2001* podría servirnos como una medida para valorar la extensión de las ideas plasmadas en el film con respecto a las escritas en el guión cinematográfico. Las diferencias entre una obra y otra son notorias, revelando la independencia del film en relación al texto escrito construido a partir de las ideas centrales de *El Centinela*. Esta emancipación del largometraje sobre las ideas iniciales y nucleares que subyacen en el *screenplay* es una consecuencia natural del proceso de

producción que termina de consolidarse en la sala de montaje, debido a que la unión de los diferentes fragmentos que constituyen la película concreta las nociones escritas previamente sintetizando la información. El cine, en ocasiones, materializa los conceptos en imágenes a través de un lenguaje audiovisual que se separa radicalmente del escrito. En el libro de Cristina Manzano *La adaptación como metamorfosis* se observa la siguiente reflexión:

En 1926 Virginia Woolf publica una serie de ensayos bajo el título *The Cinema*, entre los que se encuentra una reflexión sobre las relaciones entre cine y literatura, en la que se refleja su convicción en torno a dos circunstancias: el cine debe dejar de ser un parásito en torno a la literatura y el cine tiene unas posibilidades infinitas si le dejan explotar sus propios recursos.<sup>87</sup>

*2001*, a mi entender, se presenta como un ejemplo de estas afirmaciones debido a que el film adquiere una magnitud que le distancia de tal manera de cualquier forma pre-concebida en el proceso de escritura que permanece como una entidad única e individual capaz de ser interpretada de diferentes maneras escapando de la necesidad de recurrir a la palabra, al verbo.

Como he mencionado anteriormente, Kubrick y Clarke escribieron el guión de *2001* en un estilo más cercano al de la novela, liberándose de las limitaciones propias del formato *screenplay*. Fue una petición explícita del director americano que pretendía explotar todas las posibilidades de la escritura en términos más literarios, valiéndose del talento y oficio de Clarke, sin enmarcarse dentro del formato de escritura de guión para cine, el cual consideraban el menos rico y fructífero de todos los posibles para la dramatización de estas ideas conceptuales que envolvían la historia. La consecuencia de este proceso dio como resultado la creación de un libro que acompañaría el lanzamiento comercial de la película. Sin embargo, durante los años en los que se llevó a cabo el desarrollo del proyecto, Kubrick sintió la necesidad de que el film tuviera una vida propia diferente a la novela, desistiendo de la idea de que el libro y la película fueran una obra unificada o complementaria.

---

<sup>87</sup> Manzano Espinosa, Cristina: *“La adaptación como metamorfosis”*. Fragua, Madrid. 2008. p. 9.

Estos cambios de opiniones de Kubrick fueron una constante durante todo el curso de la producción de su obra. Y en las decisiones que tomó en la fase de edición del film fueron determinantes para su resultado final. Una cita textual sobre las palabras del director se recoge en el análisis que Chion dedicó a *2001*:

Realicé todos los cortes de *2001* sin atender a las exigencias de nadie. No tuve oportunidad de ver el film completo, con música efectos de sonido, etc., hasta una semana antes de su estreno y se requiere de varios visionados para decidir cuán largas deben ser las cosas, especialmente las escenas que no suponen un avance narrativo en la trama. La mayoría de las escenas que fueron quitadas fueron consecuencia de la impresión de las cosas.

Con estas afirmaciones se puede decir que Kubrick respondió de manera intuitiva a la hora de tomar decisiones de edición. Concibió la película como una obra propicia para generar impresiones que poseían tal fuerza que prescindían de lo literal para su comprensión. Al tener como objetivo despertar sensaciones en el espectador la coherencia narrativa pasa a un segundo término dejando espacio a la interpretación de aquello percibido intuitivamente. *2001* logró superar las limitaciones de lo verbal para expresar ideas cinematográficas expandiendo los límites del cine como arte y hallando nuevas formas de narrar que derribaban la concepción estética tradicional del séptimo arte. Chion llega a una conclusión bastante interesante acerca del efecto que genera *2001* en los espectadores que complementa las reflexiones anteriores:

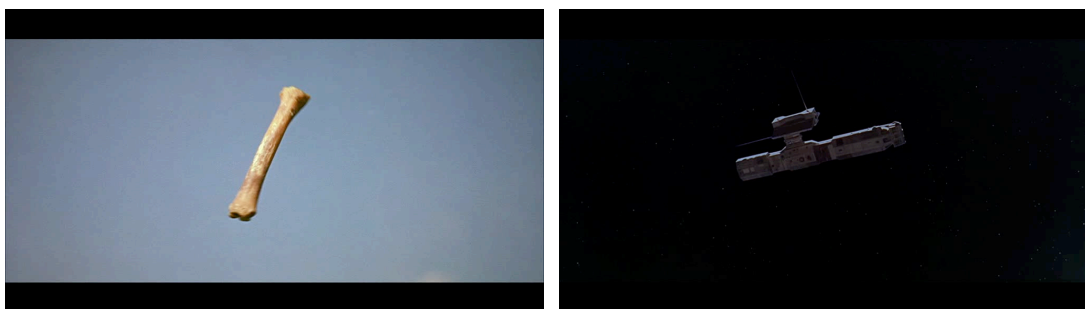
Los espectadores que abandonan el cine no tienen la sensación de haber visto una película resuelta, terminada y sin ninguna fisura. Ellos tienen la impresión de que el film podría continuar con más desarrollo, otras partes. Esta impresión no se crea sólo por el carácter enigmático de ciertos eventos de la historia, sino por la constante consciencia de la *forma* por parte del espectador, una forma que está en primer plano llena de grietas y ausencias. Es una forma que consiste en partes separadas y que es el aspecto de mayor originalidad de *2001*.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Chion, Michel: Op Cit. p. 66. Nuestra Traducción.

Esta originalidad de la que habla Chion es la que impacta a la audiencia. Tengamos en cuenta que, en el año 1968, la gran masa que acudió a las proyecciones de *2001* no se encontraba preparada para afrontar la propuesta de Kubrick. Su film fue catalogado de incoherente y frío por la crítica, un ejercicio de estilo y técnica que no lograba la empatía con el espectador. Más adelante se demostraría que el director americano había conseguido trascender los límites del género de ciencia-ficción y que su propuesta sofisticada encontraría a la audiencia adecuada capaz de embarcarse en el universo representado por el realizador. Como una vez dijo Steven Spielberg: “*Kubrick fue el primer director que nos llevó al espacio...*”<sup>89</sup>

### ***Del hueso al satélite en una elipsis de millones de años***



#### **3.3.8. Ficción Científica**

Una característica que se mantiene a lo largo de la filmografía de Kubrick es la elección de géneros diversos en sus películas, como lo son el cine negro (*Atraco Perfecto*), el bélico (*Chaqueta Metálica*), épico (*Espartaco*), de época (*Barry Lyndon*), el terror (*El Resplandor*), la comedia negra (*Teléfono Rojo*) y, por supuesto, la ciencia-ficción con *2001*, entre otros... Esta constante búsqueda de retos o más bien el temor a repetirse como artista, empujaron al director americano hacia la búsqueda de temáticas que representaran un oportunidad para explorar historias que se convertirían posteriormente en formas innovadoras de contar. El proceso de producción de la obra se tornaba en algo nuevo cada vez que Kubrick iniciaba un proyecto de largometraje. Esta atracción hacia el cine de género y la posibilidad de crear un universo que funcionara

---

<sup>89</sup> Kubrick, Stanley: “*Una vida en imágenes*” Warner Brothers. 2001.

con ciertos códigos predeterminado suponían un desafío para sus capacidades como director de cine. Sin embargo, a medida que el cine de Kubrick evoluciona en el tiempo mantiene ciertas constantes que sobreviven los cambios radicales de géneros que suceden de una a otra película y podría decirse que, en ocasiones, algunos films funcionan como continuaciones de uno previo o, quizá, contestaciones a interrogantes planteadas en otro contexto audiovisual anterior.

El resultado más llamativo de esta necesidad de satisfacer las necesidades del cine de género y sus particulares demandas estéticas fue la creación de combinaciones y aleaciones genéricas que ensancharon los códigos narrativos tradicionales. Los films de Kubrick, aunque se enmarcan la mayoría de ellos dentro de un género específico, trascienden las reglas convencionales de éste, expandiéndose y liberándose de sus limitaciones formales. *2001* es un inmejorable ejemplo para explicar esta idea, puesto que se trata de una película de ciencia-ficción que supera en rigor a sus predecesoras y eleva al género hacia un estatus mayor del que poseía anteriormente. Le otorgó cierto pedigrí que significó la masiva atracción de la audiencia hacia esta estética abriendo las puertas a nuevos directores para explotar sus posibilidades comerciales, por ejemplo: George Lucas y la saga de *La Guerra de las Galaxias* o *Encuentros en la tercera fase*, de Steven Spielberg; su par soviética, *Solaris*, de Andrei Tarkovsky también representa un paradigma del género. Sin embargo, la obra de Kubrick no cede ante las presiones de la taquilla y arriesga en mayor medida poniendo a prueba la capacidad intelectual y sensorial de la audiencia, puesto que no sólo se limitaba a repetir los clichés habituales del género sino todo lo contrario, evadía pertenecer al tipo de películas típicas de ciencia-ficción sobre alienígenas y amenazas apocalípticas, las cuales eran consideradas películas de serie B y no gozaban del respeto de la crítica cinematográfica.

Esta evolución positiva del género de ciencia ficción se concreta como consecuencia de la época de esplendor de su producción literaria. Durante 1940 y 1950 coincidieron en Estados Unidos varios autores considerados como la generación de oro de la literatura de ciencia ficción. Robert A. Heinlein, Isaac Asimov y el mismo Arthur C. Clarke se erigían como la trilogía sagrada de este género y habían comenzado a ganar una aceptación masiva después de haber estado trabajando durante años en este ámbito. Ellos habían heredado la tradición de H.G. Wells y H.P. Lovecraft que, a principios del siglo XX, habían liderado el movimiento literario inspirados por autores como Julio Verne y Edgar Allan Poe, quienes habían prácticamente fundado las bases tradicionales

de esta literatura. La trilogía Heinlein, Asimov y Clarke fue capaz de influenciar a una pléyade de autores que a continuación producirían una abundante colección de obras que se han convertido en clásicos de la literatura mundial como *Un Mundo Feliz*, de Aldous Huxley, *1984*, de George Orwell, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, *La Naranja Mecánica*, de Anthony Burgess y *Dune*, de Frank Hebert.

En el cine, el estreno de *2001* marca un antes y un después en la forma de representar el género de ciencia ficción. Remontándonos en la historia del Séptimo Arte podríamos encontrar una primera y primitiva manifestación del género en la obra *El Viaje a la Luna* (1902), de Georges Méliès, que representaba teatralmente el alunizaje de un peculiar grupo de astronautas en el satélite natural de la Tierra. Una obra que apunta hacia el espectáculo circense valiéndose de los primeros efectos especiales del cine, pero que no posee ningún rigor científico, característica extendida a la mayoría de las obras que preceden a *2001*, por ejemplo: *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang y *El doctor Frankenstein* (1931), de James Whale. Otras manifestaciones que lograron acaparar la atención del público y se convirtieron en clásicos del género fueron: *Ultimátum a la Tierra* (1951), de Robert Wise, *La guerra de los mundos* (1953), de Byron Haskin, *Planeta prohibido* (1956), de Fred Wilcox, *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), de Don Siegel y *Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut.

*2001* se separa de esta tradición del cine de ciencia-ficción volviendo quizá a la raíz esencial del término. Kubrick ha creado una obra de ciencia-ficción dotando al film de un realismo cuasi-documentalista en su búsqueda por depurar el género. También aprovechó la utilización de la música para completar la representación de las ideas que intentó plasmar sobre el papel con la ayuda de Clarke. En *2001*, la utilización de la banda de sonido excede los usos tradicionales que se le habían otorgado a través de la codificación histórica del lenguaje cinematográfico, en el cual lo auditivo sustentaba la imagen y la complementaba. El director se sirve de la música para crear conceptos que van más allá de las imágenes y los sonidos o la sumatoria de ambos. Es una relación que trasciende lo representado. Sin embargo, en términos globales la película también posee grandes segmentos en los que la banda de sonido parece desaparecer. Chion comenta en su análisis del film:

Al mismo tiempo, estas imágenes silentes crean una cierta incomodidad, una sensación de vacío y frialdad lujosa, característica de Kubrick y apropiada para el misterio que teje. Algo falta en toda esta plenitud danzante. Yo cito el uso del *Danubio Azul* por parte de Kubrick como un ejemplo de lo que yo llamo *música anempática* – música cuya ostensible indiferencia a la situación en pantalla, continuando implacablemente sin importarle nada, crea un contraste expresivo.<sup>90</sup>

Estas aportaciones de Kubrick con respecto al estilo clásico en el que se construía la banda de sonido también significaron un avance en relación con el lenguaje cinematográfico y, por ende, en la constitución del género de ciencia ficción. Estos grandes hallazgos cinematográficos encumbraron el film como uno de los más importantes en la historia del cine en el siglo XX. Logros que se deben en primer lugar a la concepción de la obra escrita, aunque ésta se vea superada por la dimensión inabarcable del film. La película logra permanecer como un enigma inquietante, noción que recuerda la expresión francesa, *l' inquietant etrangete*, que designaba aquello que nos produce una cierta desazón incómoda y que a su vez nos seduce por su extrañeza. Cuestiones que ubican el mensaje de la película en un plano filosófico, en algunas ocasiones emparentado con lo religioso y en otras con lo psicológico, por su capacidad para generar diferentes lecturas. Podría decirse también que, aunque esté dotado de esos contenidos filosóficos, pretende ser primeramente una película capaz de ser experimentada sensorialmente, sin detenerse excesivamente en mostrar una secuencia lógica de acciones y eventos que expliquen el sentido de la representación.

La conclusión primordial que arroja esta reflexión es que el motivo principal por el cual *2001* revolucionó el género de ciencia-ficción fue la re-estructuración de la forma. Kubrick de-construyó las estructuras esenciales de la narración afectando inevitablemente la manera habitual de contar historias. Ensanchó los límites del cine expandiendo el lenguaje cinematográfico. Estructuró una obra única que incluso superaba en estilo a la novela, cosa que se da en muy pocos casos.

---

<sup>90</sup> Chion, Michel: Op. Cit. P. 94. Nuestra Traducción.



### 3.3.9. Consideraciones sobre *2001: una odisea del espacio*

En la publicación *Los archivos personales de Stanley Kubrick* se recogen ciertas interpretaciones de los temas clave que aborda la película *2001*. Resulta admirable la capacidad que ha tenido este film, a lo largo de los años, para despertar e inspirar a diferentes críticos y a quienes no están directamente relacionados con el mundo del cine. Margaret Stackhouse, una joven de 15 años oriunda de New Jersey, es un ejemplo a tener cuenta en cuanto a la perspicacia de sus comentarios sobre *2001*. Su visión acerca del monolito y su significación simbólica dentro de la historia lo ubican como eje primordial sobre el cual se desarrollan las demás ideas. Margaret lo definió como: “La fuente infinita de conocimiento e inteligencia, [...] la perfección representada en su forma [...] lo incomprensible”<sup>91</sup>

Sobre la idea de lo incomprensible es necesario extenderse con la intención de vincularla directamente con la sensación que genera enfrentarse a aquello que se escapa de nuestra comprensión y que, por lo tanto, genera cierto rechazo y temor. Es difícil interpretar exactamente cuál es la sensación precisa que genera en el hombre-simio la aparición del monolito en primera instancia. Esto se debe quizá al énfasis que ha puesto el director en mostrar al hombre primitivo carente de mecanismos verbales y de entendimiento para racionalizar una idea. No nos cabe duda de que esa inexplorada idea que se guarda en la primitiva psique del hombre-simio es la que dinamiza su futuro inmediato, es decir, la inspiración que da paso a la inteligencia, a la comprensión, al entendimiento. Sin esta intuición no es posible el entendimiento.

Sin embargo, esa denominada evolución que se intuye a partir de la elevación y superación del hombre-simio no es tal, cuando más adelante, en la película observamos la misma operación realizada por el hombre civilizado, aquel que ha sido capaz de conquistar el espacio exterior. Éste todavía queda estupefacto ante la aparición del monolito en el cráter de la luna, sin respuesta alguna ante ese objeto oscuro, perfecto. Quizá esta condición de pieza casi fúnebre le atribuye al *tótem* una significación fatalista, aún más teniendo en cuenta que aparece en los momentos en los que el ser humano prácticamente supera estadios de la evolución, dejando atrás etapas en la cuales se presume más primitivo. Es siempre un signo de puntuación narrativo cinematográfico

---

<sup>91</sup> Castle, Alison (2008): “*Los archivos personales de Stanley Kubrick*.” Taschen. p. 33.

que da a entender que una especie muere y nace otra más capacitada para seguir el rastro del monolito a través del universo infinito.

Esta idea del infinito es quizá la más interesante desde el punto de vista filosófico del film. Por más empeño que ponga el hombre en seguir este rastro intergaláctico, más dudas e incógnitas aparecen en su camino. Es el carácter indefinido con relación a la naturaleza del monolito lo que cíclicamente aparece ante nosotros en el relato. Una idea que se puede asociar directamente al concepto de lo siniestro por su equivalente condición de indefinición, neutralidad y ambivalencia.

Stanley Kubrick se ha esforzado por no desvelar enteramente el mensaje de *2001* con la finalidad de no construir un mapa sobre el cual el espectador interpretara inequívocamente el film. Su objetivo era el de dejar cierta libertad a la audiencia para experimentar por sí misma, en términos visuales y auditivos, las sensaciones y preguntas que despiertan en nuestra mente la película. Sin embargo, no ha negado en ningún momento la presencia del concepto de Dios como tema subyacente. La posibilidad de la presencia de algo que está más allá de nuestro entendimiento, que se revela a través de lo sublime y magnánimo del universo, y del cual el hombre es partícipe, en tanto que, mediante su racionalidad, es capaz de construir una idea de Dios, aunque esté incapacitado para explicarla e interpretarla verdaderamente.

Lo siniestro aparece en *2001: una odisea del espacio* envuelto en una atmósfera misteriosa y mágica sobre la cuál se abordan temas que invitan al ser humano a excavar dentro de las más recónditas profundidades de su espíritu en busca de respuestas, siendo este viaje uno del cual difícilmente se pueda regresar sin verse afectado de alguna manera. Es un darse cuenta de la insignificancia espacio-temporal de nuestra presencia dentro de la historia del cosmos. Inquietudes relacionadas con la condición humana que derivan de la consciencia que poseemos de nuestra propia mortalidad. Esta es la maldición de la inteligencia y el lenguaje. Ninguna otra criatura, excepto el hombre, tiene que enfrentarse a ella.

Kubrick ha relacionado la estructura del film con la de una sinfonía, enaltecendo el carácter escasamente verbal del largometraje. Ha concebido la historia como una obra de arte de naturaleza musical, difícilmente traducible en palabras. Lo que despierta diferentes sensaciones entre aquellos que atienden a este discurso cinematográfico particularmente “*diferente*”, en palabras del propio Kubrick. Una

obertura en 4 movimientos sería prácticamente el resumen, en términos estructurales, de la narración. La ascensión y la caída de la raza humana tal y como la conocemos. El despertar del hombre al inicio y la muerte-renacimiento o reconversión de la especie en una raza superior, *el superhombre*. Concepción nietzscheniana que se representa en esta idea conclusiva del film. El *Übermensch* o superhombre es el resultado de esta evolución que parte desde el simio, pasa por el hombre, para finalmente dar lugar a un ser superior, moralmente supremo. Téngase en cuenta que Nietzsche concebía al hombre como un nivel transitorio o puente entre el animal y el superhombre, puesto que afirmaba que el ser humano era incompleto por naturaleza. Esta nueva especie sería moralmente superior, puesto que crearía sus propias normas, sin perder la vitalidad por la vida y la voluntad de poder, sino más bien explotándolas hasta sus máximas consecuencias.

Por último, se podría establecer una relación causal entre las diferentes ideas que se plantean en el film. El monolito como aquello que debía permanecer oculto, pero se ha manifestado de alguna manera, no sólo en términos materiales, sino psíquicos, activando pensamientos en la mente primitiva del hombre-simio. Ideas que están directamente relacionadas con la fatalidad y el instinto predatorio del ser humano como animal en esencia. El monolito ya por naturaleza se presenta como algo oscuro, sombrío, que da fe de la finitud de la existencia del ser humano en la tierra. ¿Acaso no es esta revelación la que activa la inteligencia? Es decir, ¿no es acaso la consciencia de la mortalidad y finitud del hombre lo que acciona esa necesidad de trascendencia?

En el caso del hombre primitivo se trata de la consciencia de que hay algo más allá de lo aparente, que lo tiene como testigo y que lo obliga a elevarse por encima de sus limitaciones con la intención de pasar al siguiente nivel evolutivo. El hombre como animal dominante e inteligente, capaz de utilizar armas para subyugar a sus oponentes. No olvidemos aquel momento en el que el simio, bautizado para la película como *Moon-watcher* (el que mira la luna), registra los escombros esqueléticos de un animal encontrando el hueso de un fémur que le sirve para machacar insistentemente el cráneo de éste. Es una escena en la que la violencia está sublimada, más aún cuando se insertan los planos de tapires cayendo como muestras de las primeras víctimas del hombre-simio. Una vez más, la utilización de la música en este punto del film le otorgan un carácter simbólico a esta escena. En palabras de Jaume Carreras:

“El *Así habló Zaratustra* toma otro sentido, otra función, concretamente una función estética, que junto al resto de los elementos visuales transmite la idea de sublimidad, entendida esta como lo atemorizante para la sensibilidad que al mismo tiempo es violentamente atractivo –para hablar en términos kantianos-.”<sup>92</sup>

Pero esta elevación momentánea del hombre-simio no es tan sustancial cuando el hombre civilizado llega a la luna y se topa con otro monolito, quedando en desasosiego nuevamente. Lo que nos impulsa a pensar que aún el ser humano no está preparado para dar el salto definitivo hacia el superhombre. Es necesario que continúe su viaje evolutivo y vaya más allá. Lo que termina por superarle, dejando en evidencia la potencia de la idea de infinitud que se apodera del hombre a medida que explora el espacio.

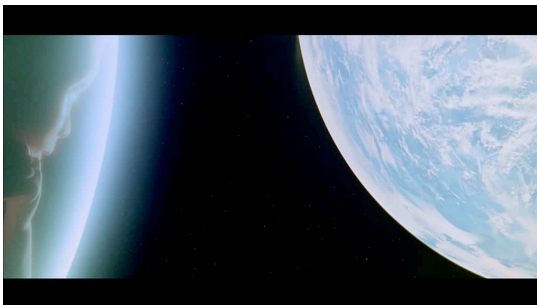
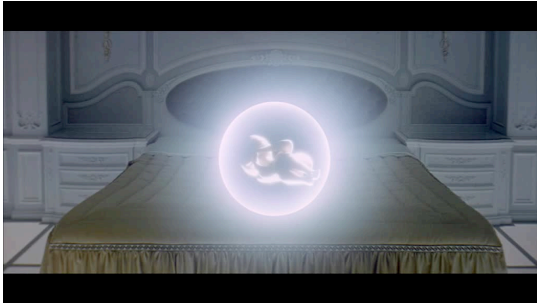
En medio de todos estos planteamientos merece un breve comentario la aparición del personaje de HAL 9000, que es aquel que se muestra, aun cuando queda claro de que se trata de un ordenador, temeroso ante la posibilidad de que haya vida inteligente en Júpiter después de haber registrado transmisiones satelitales provenientes de aquel planeta. Pues HAL 9000 ejemplifica el miedo que supone la amenaza de la existencia de una inteligencia superior, hasta el punto en que se ve en la necesidad de sabotear la misión asesinando a casi todos sus componentes para que aquello que es desconocido lo siga siendo. Es, en cierto sentido, una recusación de lo incierto.

Al final, el capitán Bowman se impone a todas las vicisitudes de la misión a Júpiter para, inmediatamente después, embarcarse en un viaje a través de la *Stargate* o *Puerta de las estrellas* experimentando lo sublime e infinito del universo y sintiendo ese dolor placentero que supone ver la obra de Dios en toda su inmensidad, llegando a una habitación en un espacio y un tiempo incierto en la cual se prepara para dar el salto final hacia el próximo estadio evolutivo, el *superhombre*, no sin antes enfrentarse al monolito por última vez. El último plano del film nos muestra a un niño envuelto en una placenta orbitando sobre el planeta tierra acompañado por los compases de *Así hablaba Zaratustra* de Richard Strauss, el *Übermensch*.

---

<sup>92</sup> Aguilera, Christian: Op. Cit. P. 358.

*El niño de las estrellas o superhombre*



### 3.4. *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*), (1971)



Existe una relación de contenido entre aquel final apoteósico de *2001: una odisea del espacio* y el plano inicial de *La naranja mecánica*. Concebidas ambas películas como parte de una trilogía futurista (aunque no se hayan promocionado como tal) que se iniciaba con el film *Dr. Strangelove* o *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*, según su traducción al español, existe un vínculo más directo entre las dos partes siguientes mencionadas al comienzo del párrafo.

La idea que conecta a *2001* y *La Naranja Mecánica* es la del advenimiento de un ser superior en términos morales, creador de sus propias normas y leyes, a saber, según la concepción nietzscheniana del *Übermensch* o *Superhombre*. Pues bien, si en *2001* habíamos quedado en suspense con relación a qué podría ser aquel *niño estrella* que orbitaba alrededor de la tierra, en *La Naranja Mecánica* se puede asistir a la evolución natural de éste y a su materialización mundana. El *niño estrella* ha bajado de las alturas para poblar la tierra y poner en marcha la revolución de tipo ético, que supone la evolución del ser humano hacia un estadio más avanzado.

Alexander Delarge, cuyo nombre y apellido se emparentan de cierta forma con el de Alejandro Magno, es la representación del adolescente que ha devenido del *niño estrella*. Si se indaga sobre la figura de Alejandro Magno hallaremos su reconocido heroísmo como uno de los más grandes que la humanidad ha visto, hasta convertirle en un símbolo de la antigüedad por su capacidad para expandir el imperio macedonio hasta la Asia menor y conquistar reinos que habían resistido anteriores ocupaciones. Fue el responsable de una revolución étnica y cultural sin precedentes, que permitió el roce y la mezcla de diferentes razas y credos, hasta el punto de terminar él mismo desposando a dos nobles mujeres persas, un hecho que no tenía precedentes y era un símbolo de

apertura intelectual. Sin embargo, su nombre también es sinónimo de tiranía, megalomanía y caos, debido a que como consecuencia de toda esta revolución, acaecieron todo tipo de problemas que socavaron las mismas bases del imperio derrumbándolo como un castillo de naipes.

Prácticamente asistimos a una parábola de este tipo en el film *La naranja mecánica*. Quién podría decir durante la primera mitad de la película que el destino de Alex le tenía reservado una caída proporcionalmente directa a su vertiginoso ascenso. En la novela homónima escrita por Anthony Burgess en 1962 se habla de un adolescente de 15 años, aspecto que luego en el film se suaviza debido a las características físicas del actor, que disfruta de la ultra-violencia escoltado por un grupo de jóvenes anárquicos que juegan a llevar al límite todo tipo de excesos, sin reparar en las consecuencias atroces de éstos. No hay una conciencia que resuene en sus psiques advirtiéndoles del peligro y el daño que sus acciones causan, tampoco existe ningún tipo de ley que rija la vida de estos imberbes. Es una representación del poder descontrolado, sin normas, una visión apocalíptica de la sociedad, una visión pesimista del *Superhombre*, hacia donde irremediabilmente se dirige el futuro de la civilización según la propuesta del director.

### **3.4.1. La novela de Anthony Burgess**

Escrita por Anthony Burgess a comienzos de los años 60, *La naranja mecánica*<sup>93</sup> se convirtió en una novela que formó parte de la cultura pop de la década de los 70 permaneciendo incluso en décadas posteriores. Esta popularidad de la novela se debió principalmente a los méritos de su autor como escritor, pero sin duda que la adaptación de Stanley Kubrick a la pantalla grande contribuyó a masificar la difusión del texto y convertirlo en una obra de arte cinematográfica que dejaría una huella dentro de la historia del cine. En la introducción de la primera edición de la novela publicada por la editorial Minotauro en los años 80, se puede leer un breve exordio de Burgess que comenta:

Publiqué la novela *A Clockwork Orange* en 1962, lapso  
que debería haber bastado para borrarla de la memoria literaria

---

<sup>93</sup> Burgess, Anthony: "*La Naranja Mecánica*." Minotauro. 2010.

del mundo. Sin embargo se resiste a ser borrada, y de esto la versión cinematográfica de Stanley Kubrick es la principal responsable.<sup>94</sup>

Burgess no pensó que su relato tendría tanto éxito dentro de la industria del entretenimiento, por el contrario se mostraba un tanto escéptico con respecto a la posibilidad de adaptar la novela. Quizá este escepticismo fuera una estrategia para sabotear los planes del director, quien se había apoderado de los derechos de la novela gracias a que Burgess anteriormente se había visto en la “necesidad” de venderla para que fuera publicada. El escritor no se mostró entusiasta a la hora de pensar que su historia, plagada de tintes autobiográficos, se convirtiera repentinamente en lo más destacado de sus creaciones literarias como consecuencia del interés que despertaba la historia en Kubrick y sus intenciones inminentes de realizar una adaptación cinematográfica.

Por otro lado, Burgess había escrito la novela para drenar el dolor y el sufrimiento que habían causado algunos de los hechos que se relatan en ella, cuestiones que el mismo escritor confiesa no estaban siendo escritas precisamente para ser immortalizadas en la memoria colectiva, sino como una purga de los demonios que habitaban en su interior como consecuencia de la experimentación previa de sucesos trágicos. Una investigación de Michel Ciment recogida en el libro de Alison Castle titulado *Los Archivos personales de Stanley Kubrick*, nos aporta un comentario sobre la situación particular de Anthony Burgess a la hora de redactar *La naranja mecánica*:

La publicación de *La Naranja Mecánica* no causó gran revuelo dentro de la crítica en 1962. Fue un trabajo difícil de escribir para Burgess. Contenía una base autobiográfica horrorosa. Su esposa había sido violada por desertores del ejército americano en Londres durante la Segunda Guerra Mundial. La novela forma parte de una serie de cinco libros escritos en un breve espacio de tiempo por Burgess en medio de un frenesí creativo activado por el diagnóstico de un tumor

---

<sup>94</sup> Burgess, Anthony: op. cit. p. vii



cerebral terminal que le dejaba con poco menos de un año de vida. Al final fueron veinticinco años.<sup>95</sup>

Las motivaciones de Burgess para escribir la novela provenían de una suerte de ira y frustración en contra de la naturaleza de ciertos seres humanos que destruyen todo lo que encuentran a su paso, violando todas las normas éticas de convivencia social. Sin embargo, dentro de todo este ambiente anárquico y violento el escritor encontró la manera de desarrollar una historia de ciencia ficción situada en un futuro no muy lejano, (aproximadamente a principios de los 80) que tuviera como fin la esperanza y la creencia de que la voluntad de los hombres tiende hacia la bondad eventualmente.

En la edición británica de la novela existe un último episodio, omitido por Kubrick, que formaba parte del desenlace de la historia en tanto que cerraba el arco de transformación del personaje principal, Alex, quien tras haber cumplido una condena en prisión y una posterior regeneración aplicada a través del tratamiento Ludovico, era devuelto a la sociedad como un individuo incapaz de comportarse violentamente. Burgess cierra el relato con un episodio que cuenta la suerte final de Alex, quien decide involucrarse positivamente en el orden social al comprender que la creación es más provechosa y gratificante que la destrucción. El vehículo que utiliza para transformar su energía en algo edificante es la música, arte que le permite sublimar las emociones e impulsos sin atentar contra la moral y la ética. Significa el abandono de la transgresión, reflexión que decanta la elección del hombre entre el mal y el bien a una cuestión de madurez y entendimiento, en contra de la creencia de que la tendencia natural del individuo es la de ser violento y destructivo por naturaleza.

La estructura de la novela de Burgess que constaba de tres actos, cada uno dividido en siete capítulos, contenía una significación dentro de la concepción de la obra. La sumatoria total de los capítulos repartidos por el relato arrojaba el número 21, cifra que denota la mayoría de edad de los individuos y que significa el alcance de la madurez del hombre. Por lo tanto tenía un sentido dentro de la historia que guardaba una relación directa con la edad de Alex, quien tiene al final de la novela 21 años de edad. Burgess mencionó:

---

<sup>95</sup> Castle, Alison: Op. Cit. p. 411. Nuestra traducción.

21 es el símbolo de la madurez humana, o lo era, puesto que a los 21 tenías derecho a votar y asumías las responsabilidades de un adulto. Fuera cual fuese su simbología, el caso es que 21 fue el número con el que empecé.<sup>96</sup>

Esta simbología personal de Burgess en ningún momento representó una preocupación para Kubrick, quien no indagó excesivamente en la naturaleza de la particular estructura concebida por el escritor, que constaba de tres actos divididos en siete capítulos cada uno. Podría pensarse que Kubrick no tenía conocimiento de la versión inglesa y que había leído sólo la versión americana que concluye en el capítulo veinte. Kubrick mencionó en una entrevista:

No tuve la oportunidad de discutir la novela con Anthony Burgess. Me telefoneó una noche que andaba de paso por Londres y tuvimos una pequeña conversación. Fue más bien como un intercambio de cortesías. Por otra parte, yo no estaba preocupado porque con un libro tan brillantemente escrito como *La Naranja Mecánica* uno tiene que ser muy perezoso para no encontrar la respuesta a cualquier pregunta que pueda surgir a partir del texto de la novela. Sería bastante razonable pensar que cualquier cosa que quisiera decir Burgess acerca de la historia estaba dicha en el libro.<sup>97</sup>

No se produjo una colaboración entre Burgess y Kubrick durante el proceso de escritura del guión para cine. Aparte de esta breve conversación, el director americano se embarcó en la tarea de adaptar la novela valiéndose de su experiencia como guionista, un oficio que no le era nada ajeno.

### **3.4.2. El *screenplay* de *La naranja mecánica***

La adaptación de Kubrick de *La naranja mecánica* fue junto a la de Barry Lindon las únicas en las cuales el director se ha valido de sus propios medios en el momento de convertirlas en guiones cinematográficos. Éste había desempeñado el

---

<sup>96</sup> Burgess, Anthony: Op. Cit. P. viii.

<sup>97</sup> Castle, Alison: Op. Cit. P. 420. Nuestra traducción.

oficio de escritor en el inicio de su carrera, cuando trabajaba contratado para la MGM desarrollando guiones cinematográficos. Ninguno de los guiones que escribió en esta etapa llegaría a convertirse en un proyecto importante, con lo cual el director posteriormente optaría por centrarse en su labor como realizador y apoyarse en obras escritas por autores literarios.

Kubrick confiaba en las posibilidades de filmar la historia sin modificaciones esenciales en la estructura de la misma, limitándose a rodar los eventos que sucedían en el relato con la mayor fidelidad posible. Aunque escribió un *screenplay* o guión para cine a partir de la novela, éste funcionó más como una herramienta para desglosar las secuencias y ubicar los elementos más importantes dentro de cada una de ellas, haciendo énfasis tanto en las acciones y descripciones de las escenas como en los diálogos y diseñando un formato de escritura diferente al utilizado tradicionalmente por los guionistas. En el guión de Kubrick los diálogos abarcaban toda la línea de la página, permitiendo una lectura más fluida y los comentarios ocupaban el centro de la hoja, apareciendo como bloques descriptivos de la escena. El espaciado tampoco guardaba una relación coherente durante todo el documento, como se puede apreciar en algunas imágenes rescatadas del guión (En la recopilación de archivos de Stanley Kubrick hecha por Alison Castle se puede observar este material).

Kubrick no hace grandes aportaciones a lo que ya había escrito Burgess, siguiendo el desarrollo natural de la obra literaria de manera fiel. En algunas escenas opta por mostrar el núcleo vital del acto sintetizando de manera eficaz los elementos necesarios para representar el ambiente y concretando las acciones más relevantes del mismo, en ocasiones prescindiendo de hechos que no resultaran lo suficientemente necesarios para hacer avanzar la historia. Por ejemplo, tras abandonar el *Korova Milkbar*, los *drugos* se topan con tres señoras en una cafetería que testifican que la policía anda tras la pista de unos bandidos que han robado una tienda. Esta secuencia narrativa de la novela fue rodada por Kubrick y luego desechada en la sala de montaje. En diversas ocasiones del film el director obvió muchas de las tramas secundarias que aparecían en la historia, esto se debería a que las necesidades propias de un film requieren un tratamiento, en ocasiones, más directo y conciso. Escenas que no fueran estrictamente necesarias para hacer avanzar la historia hacia el terreno que se proponía el director podrían convertirse en una distracción para la audiencia.

Sin embargo, el capítulo dedicado al ingreso de Alex en prisión posee un peso mayor en el filme que en la novela. Se convierte en una secuencia relevante en términos de duración y enfatiza la rigurosidad del proceso de entrada a la cárcel del ex-*drugo*, cuestión que rompe con la primera parte de la historia, en la cual se representa la acción como una danza vertiginosa plagada de violencia, sexo y música. Esta primera parte que viene a significar la afirmación de la vida a través de la satisfacción de los impulsos vitales transgrediendo toda norma, contrasta con el bloque dedicado a la condena de Alex, que constituye el inicio del proceso de represión que sufre tras ser declarado culpable de homicidio. Esta decisión de Kubrick emerge como una de las diferencias fundamentales del film en relación con el tratamiento de la obra literaria.

### *Alex entra en prisión*



Una de las lecturas posibles que puede extraerse de este hecho sería la intención de Kubrick de mostrar con mayor agudeza la dureza y frialdad con la que el Estado actúa contra quienes violan la ley. Es una acentuación del proceso de castración al cual es sometido Alex, quien pierde toda autonomía viéndose obligado a obedecer las normas forzosamente. La puesta en escena revela también ese toque de humor negro e

ironía agri dulce característica de Kubrick, que le aleja del tono con el que trata Burgess este episodio en su novela. En una entrevista concedida a Michel Ciment, Kubrick matizó.

Puede ser una de las escenas más larga, pero no la más importante. Fue una aportación necesaria porque la escena de la prisión está comprimida en la novela y había que darle el peso suficiente para que la audiencia entendiera lo que significaba que Alex estuviera entrando en prisión. Toda la rutina de revisión dentro de la cárcel es muy precisa y parece que le otorga el peso necesario a este momento dentro del drama de la historia.<sup>98</sup>

Esta adición vendría a ser la contribución más significativa por parte del director en el momento de adaptar la novela de Burgess y responde a una cuestión de armonía entre las partes del film, es una manera de hacer contrapeso con la primera mitad de la película. Funciona como una bisagra entre el universo impetuoso, enérgico e impulsivo y el universo burocrático, político y represivo. Podría decirse que Kubrick ha ajustado la estructura total de la novela en tres actos a dos grandes unidades narrativas que contrastan como el día y la noche. Un antes y un después, sin un desenlace definitivo, sin una síntesis explícita.

No existen mayores aportaciones por parte del realizador en términos de la concepción de la historia aparte de la antes mencionada, pues prácticamente todo lo que sucede en el film es una extracción bastante fidedigna de la obra escrita. Kubrick en ocasiones realiza aportaciones que dinamizan y explican a la audiencia algunas acciones que no quedan suficientemente claras en la novela. Ciment preguntó al director:

Michel Ciment: “¿Qué hay de sus propias contribuciones a la historia? Parece que usted ha preservado el estilo y estructura del original mucho más de cerca que en otras ocasiones y los diálogos algunas veces son exactamente iguales a los de la novela.”

Stanley Kubrick: “Mi contribución con la historia fue la de escribir el guión para cine. Esto fue principalmente una labor de seleccionar y editar, aunque también concebí algunas ideas

---

<sup>98</sup> Castle, Alison: Op. Cit. p. 421. Nuestra traducción.

narrativas y remodelé ciertas escenas. No obstante, en general estas ideas sirvieron para clarificar lo que ya estaba en la novela- ejemplo la escena de la mujer de los gatos llamando a la policía, que explica por qué la policía llega al final de la escena. En la novela sucede que Alex supone que ella ha llamado en algún momento, pero son el tipo de cosas que puedes hacer en una novela y no en un guión para cine. También me sentí a gusto con la idea de que “*cantando bajo la lluvia*” fuera el medio mediante el cual Alexander identifica a Alex en el final de la película.”<sup>99</sup>

Estas aportaciones narrativas plasmadas en el filme enriquecieron el contenido de las ideas de la novela y dotaron de cierta coherencia a todos los elementos expuestos en la película. Éstas respondían a exigencias propias del discurso audiovisual y aprovechaban las capacidades del medio para generar reacciones en la audiencia que no hubieran sido posibles a través de la lectura del texto. Es innegable que la aportación de la banda sonora de la versión cinematográfica de *La naranja mecánica*, convierte el film en una danza violenta que estiliza con maestría y destreza los trágicos eventos que se relatan en la novela. Sin embargo, podemos contemplar una inevitable simplificación de algunos de los capítulos desarrollados por Burgess. Después de todo, resultaba casi imposible plasmar la totalidad de los sucesos de la novela en una película de dos horas.

Podría haber sido consecuencia de esta situación que Kubrick hubiera suprimido un episodio de la novela que cobra una cierta importancia dentro del desarrollo de la historia. En el texto escrito, Burgess cuenta un asesinato cometido por Alex durante su paso por la prisión, evento que no ha sido tomado en cuenta por Kubrick en la película, en la cual observamos a un Alex sumiso, entregado a la lectura de la Biblia y con las ambiciosas intenciones de acortar su condena aprovechándose del favor del capellán de la cárcel. En una entrevista concedida a *Sight and Sound* en 1972 el director fue objeto de la siguiente pregunta:

S & S: “En la novela hay otro asesinato por parte de Alex mientras está en prisión. Al omitir esto, ¿no cree que corre el riesgo de parecer compartir esa opinión que tiene Alex sobre sí mismo como un joven inocente con una elevada espiritualidad?”

---

<sup>99</sup> Castle, Alison: Op. Cit. p. 420. Nuestra traducción.

Kubrick: “No debería pensarlo porque Alex no se percibe como un individuo inocente y elevado espiritualmente. Él está totalmente consciente de su maldad y la acepta abiertamente.”<sup>100</sup>

Se puede pensar que la inclusión de este episodio hubiera interferido en la aparición de un eventual sentimiento de compasión hacia Alex cuando éste es torturado por el tratamiento Ludovico. Kubrick tenía la clara intención de ubicar al espectador en una posición confusa y crítica con relación a la justicia y la aplicación de las leyes del Estado. Resulta más desagradable ver la imagen del adolescente sometido forzosamente a observar películas de ultra-violencia, que la ultra-violencia estilizada de la cual él ha sido protagonista en los primeros compases del film. Esta estilización que ha construido Kubrick contiene un tono de *masquerade* o evento llenos de disfraces y bailes que otorga cierta gracia tanto a los acontecimientos que se presentan como a los personajes que interactúan en la historia y es una característica inherente a la película primordialmente, es decir, si bien los hechos relatados consiguen su base en la obra escrita, encuentran en el film un ritmo que transita por el género de la comedia negra, redimensionando el alcance de ésta hasta llevarla hacia el terreno de la farsa oscura.

A pesar de todo esto, la identificación del espectador con la figura de Alex es insoslayable tanto en el libro como en el film. Ha sido tema de debate la idea de que Kubrick haya querido suavizar al personaje de Alex hasta el punto de “*literalmente*” perdonarle un crimen (en referencia a la omisión del director de este episodio de la novela). Más bien podría pensarse que la construcción del personaje de Alex dio como resultado la creación de un ser, que más allá de cometer actos vandálicos, estaba dotado de una agudeza particular y un ácido sentido del humor, que declamaba como Shakespeare versos *nadsat* y actuaba como el emperador de sus dominios. En la entrevista de *Sight and Sound* se puede leer una pregunta que esclarece las intenciones de Kubrick sobre este tema:

S & S: “Alex parece una persona mucho más agradable en la película que en la novela.”

Kubrick: “Alex no intenta engañarse a sí mismo ni a la audiencia de que no es un ser débil y corrupto. Es la misma personificación del mal. Por otro lado, posee cualidades de

---

<sup>100</sup> Ibidem: p. 421. Nuestra traducción.

ganador; su candidez, su inteligencia y energía son son cualidades atractivas, además debo decir, comparte éstas con un personaje como Ricardo III .”<sup>101</sup>

La debilidad de Kubrick por las grandes personalidades de la historia era conocida. Intentó durante años rodar una película acerca de Napoleón sin lograr la financiación necesaria para tan ambicioso proyecto. Sin embargo, podría establecerse una relación entre Alex, cuyo apellido es Delarge en la ficción, y Alejandro Magno, emperador macedonio que extendió los dominios de su imperio hasta confines nunca antes explorados. Esta sería una aportación netamente kubrickiana que potencia la personalidad del héroe de la historia. Una de las consecuencias que acarrea esta decisión es la acentuación del carácter seductor del protagonista, rasgo que atrae al espectador hacia una ineludible identificación con el personaje. El reconocimiento del espectador en la figura de Alex, quien a pesar de su carisma resulta ser un individuo capaz de cometer los actos más abominables, atemorizando desde el inicio a quienes se interpongan en su camino, dinamita las estructuras éticas con las cuales los espectadores juzgan los sucesos que se exponen en el film.

### 3.4.3. Del término “*Clockwork Orange*”

No cabe duda de que el término *Naranja Mecánica* resultaba llamativo para titular la obra. Invitaba a la audiencia a descubrir de qué se trataba aquello que se aludía en esa expresión. Durante la lectura de *La naranja mecánica* podemos acceder a una interpretación del título de la novela. En el episodio en el que la pandilla de *drugos* se introduce en la casa de los suburbios perpetrando una terrible agresión hacia el escritor y su mujer, Alex se toma un tiempo para indagar entre las páginas escritas por Alexander antes de ser asaltado por los vándalos.

Un libro –dije-. Usted está escribiendo un libro. –Hablé con golosa muy áspera.- Siempre experimenté la mayor admiración por los que saben escribir libros. Luego miré la primera hoja, y tenía escrito el nombre, LA NARANJA MECÁNICA, y dije:- Caramba es un título bastante glupo.

---

<sup>101</sup> Castle, Alison: Op. Cit. p. 420. Nuestra traducción.



¿Quién oyó hablar jamás de una naranja mecánica? –Seguí leyendo, e iba alzando la golosa, hasta el agudo del tipo predicador: -Para oponerme al intento de imponer al hombre, criatura que crece y puede demostrar bondad, que es capaz de beber el néctar que brota de los labios barbados del Señor, para oponerme al intento de imponerle leyes y condiciones sólo apropiadas para una creación mecánica, levanto la acerada pluma...<sup>102</sup>

La expresión “Naranja Mecánica” sintetizaba de manera metafórica el problema que se planteaba en la novela. El libre albedrío estaba en el centro del conflicto de la historia. Burgess comentó:

Por definición, el ser humano está dotado de libre albedrío, y puede elegir entre el bien y el mal. Si sólo puede actuar bien o sólo puede actuar mal, no será más que una naranja mecánica, lo que quiere decir que en apariencia será un hermoso organismo con color y zumo, pero de hecho no será más que un juguete mecánico al que Dios o el Diablo (o el Todopoderoso Estado, ya que está sustituyéndolos a los dos) le darán cuerda. Es tan inhumano ser totalmente bueno como totalmente malvado. Lo importante es la elección moral. La maldad tiene que existir junto a la bondad para que pueda darse esa elección moral.<sup>103</sup>

Burgess también reveló el origen del término Naranja Mecánica. Era una expresión cockney proveniente de los viejos londinenses que había sido utilizado para referirse a alguien que era “raro”. Sin embargo, Burgess emparenta esta expresión con la existencia de individuos programados mecánicamente por un ente superior que los controla como robots.

No creo tener que recordar a los lectores el significado del título. Las naranjas mecánicas no existen excepto en el habla de los viejos londinenses. La imagen era extraña, siempre aplicada a cosas extrañas. “Ser más raro que una naranja mecánica” quiere decir que se es extraño hasta el límite de lo

---

<sup>102</sup> Burgess, Anthony: Op. Cit. P. 23.

<sup>103</sup> Ibidem: p. xi.

extraño. En sus orígenes “raro” (*queer*) no denotaba homosexualidad, aunque “raro” era también el nombre que se daba a un miembro de la fraternidad invertida. Lo europeos que tradujeron el título como *Arancia* a *Orologería* o *Orange Mécanique* no alcanzaban a comprender su resonancia cockney y alguno pensó que se refería a una granada de mano, una piña explosiva más barata. Yo la uso para referirme a la aplicación de una moralidad mecánica a un organismo vivo que rebosa de jugo y dulzura.<sup>104</sup>

Kubrick no hace ninguna referencia directa al término Naranja Mecánica en su película, al igual que la novela, que tampoco explica extensamente el significado entero que reviste esta expresión. Lo que plantea una pregunta al espectador: ¿Qué es una Naranja Mecánica? Este título llamaba la atención de la audiencia por la curiosidad que despierta su misma indefinición, parece un juego de palabras sin un sentido concreto que funcionaba como símbolo lleno de significado, pero sin una relación directa con la narración, aparentemente.

Podría decirse que Kubrick ha elaborado una fábula sobre esta fruta automática a la cual le arrebatan su sustancia. El director americano ha convertido el relato en una alegoría sobre la bondad y la maldad que neutraliza cualquier intento de explicación única y definitiva del conflicto primordial que aborda. Al suprimir el desenlace aportado por Burgess, Kubrick suspende la conclusión de la historia estableciendo un final abierto que plantea una pregunta en los espectadores. En el último compás del film Alex confiesa haberse curado, a lo que la audiencia responde con sorpresa y escepticismo. ¿Está nuestro héroe realmente curado?

---

<sup>104</sup> Burgess, Anthony: op. cit. p. xii.

### *Alex confiesa haberse curado*



#### **3.4.4. El lenguaje *nadsat***

Una de las cualidades más llamativas de la novela escrita por Burgess en 1962 es la utilización del lenguaje *nadsat* por parte de sus personajes principales. Esta lengua creada por el novelista mezcla elementos propios del inglés y el ruso, dando origen a una suerte de jerga callejera que realza el carácter futurista de la obra. Alex y sus *drugos* comunican sus malvadas intenciones a través de una prosa que intimida a quienes escuchan porque no logran comprender enteramente el significado de las palabras que emplean. Esta fue una estrategia de Anthony Burgess para aligerar el contenido violento del cual se hablaba. Burgess dijo:

El *nadsat*, una versión rusificada del inglés, fue concebido para amortiguar la cruda respuesta que se espera de la pornografía. Convierte el libro en una aventura lingüística. La gente prefiere la película porque el lenguaje les asusta, y con razón.<sup>105</sup>

Esta acentuación de la naturaleza atemorizante del lenguaje propio de los protagonistas adolescentes de la novela se ve plasmada en la obra cinematográfica en gran medida gracias al tono que emplea Malcolm McDowell al recitar los monólogos de Alex. Kubrick y el actor se encargaron de enfatizar la personalidad siniestra del narrador, atribuyéndole una frialdad refinada que contrastaba con su brutalidad impulsiva. Esta caracterización del personaje principal, quien recita los versos de la

---

<sup>105</sup> Burgess, Anthony: Op. Cit. xii.

novela como si fuera un Shakespeare moderno, le ha granjeado la fama de ser uno de los villanos más temidos de la historia del cine.

También podría interpretarse el término *nadsat* como la etapa de la adolescencia de la vida o aquella manera de expresarse propia de los adolescentes, quienes son capaces de crear, motivados por la búsqueda de una identidad, lenguajes privados típicos de las bandas callejeras. Funciona como una especie de codificación en clave que sustituye el lenguaje tradicional en un intento de apoderamiento de éste, convirtiéndose en un lenguaje exclusivo que pertenece a unos cuantos miembros exclusivos que lo utilizan como un mecanismo de intimidación. En un episodio relatado en la novela de Burgess se puede encontrar una breve explicación de este término y su utilización más cotidiana dentro del universo futurista creado por el escritor:

Casi todos eran nadsats (así llamábamos a los adolescentes) que tomaban leche y coca y jugaban, pero también algunos más starrios, tanto vecos como chinas (pero nunca de los burgueses), que reían y goboraban en el bar.<sup>106</sup>

Por otra parte, el *nadsat* podría referirse a lo “not said” o “no dicho”. La pronunciación del término contiene una fonética que lo acerca de manera incuestionable. Aquello que no se dice directamente sino que se comenta enmascarado por un *slang* cuyas raíces se encuentran en lo más profundo de la cultura. En la novela aparece como una creación tan elaborada que dedica un anexo a explicar el glosario de palabras que componen el *nadsat* para facilitar su comprensión y correcta lectura. Kubrick, en el momento de traducir este lenguaje, se mantuvo al margen de mostrarlo en toda la plenitud que se manifiesta en la novela temiendo que la audiencia llegara a perderse en ese océano de términos *nadsat* que exhibe la obra literaria. Algunos de los momentos más complejos desde el punto de vista de la comprensión del lenguaje *nadsat* en la novela son omitidos en la película, aunque en ésta el *nadsat* espetado por Alex permanece siendo una de las cualidades más resaltantes. Kubrick materializa los aspectos clave del relato encontrando un equilibrio entre lo que se dice y se ve, alternando las reflexiones del narrador-protagonista con las secuencias de acción que se desarrollan a modo de danza, consecuencia de la estilización de la puesta en escena y el montaje.

---

<sup>106</sup> Ibidem: p. 29.

### 3.4.5. Alex mira al espectador



Recordemos el comienzo del largometraje *La naranja mecánica*. Un travelling hacia atrás o invertido que parte desde un primer plano de la cara de nuestro protagonista hasta mostrarnos el contexto en el que se desarrolla su monólogo interno. Este recorrido nos introduce en la historia. Un aspecto de esta puesta en escena llama nuestra atención, me refiero al carácter casi pictórico de la toma, ya que hay escaso movimiento interno en el cuadro. Alex, quien mira a cámara, nos mira a nosotros los espectadores con semblante desafiante sentado en el fondo del bar bebiendo leche con psicotrópicos. Esta aparición nos intimida desde un primer instante.

Ya anteriormente, la música de Walter Carlos, quien hace una adaptación orquestal electrónica de la magistral pieza de Henry Purcell *El funeral de la reina María*, nos pone en un estado de ánimo propenso para cualquier experiencia siniestra, ya que se trata de una misa fúnebre en la que los asistentes al Korova Milkbar yacen como las mismas estatuas de porcelana de mujeres desnudas sobre las que reposan tubulares vasos de vidrio que contienen leche con drogas de diseño. Este carácter casi maternal del contexto en el que arranca la acción de la película acentúa ciertas referencias al complejo de Edipo que más adelante aparecen en el discurso cinematográfico de *La naranja mecánica*.

Volvamos a la mirada de Alex, en cierto sentido funciona como un espejo del espectador al ser una mirada directa a cámara. Quizá la intención de Kubrick al intentar involucrarnos con el relato ha sido la de presentarnos a su protagonista como un espejo de nosotros. En ese personaje residen cualidades inherentes a cada uno de nosotros,

esencialmente y por naturaleza. En cada ser humano existen impulsos violentos incontrolables, salvajes e irracionales, con los cuales seríamos capaces de cometer los crímenes más terroríficos jamás imaginados. El problema es que, para Alex, esta honesta aceptación de su condición maligna le hace inmune a cualquier tipo de arrepentimiento y sentimiento de culpabilidad. Él asume su naturaleza con la mayor honestidad posible.

Entonces, si Alex es en cierto modo un espejo de nosotros, en tanto que en cada ser humano residen impulsos malignos, este rostro que nos observa fijamente con su pestaña postiza ubicada en su ojo derecho, pero que desde la posición del espectador que se mira en un espejo sería el ojo izquierdo ¿no es una evidencia inmediata del ojo como órgano capaz de transmitir con sólo una mirada malintencionada la sensación de infortunio y agravio? ¿O el ojo de mal agüero que transmite presagios funestos?

En la mangas de la camisa blanca de Alex aparecen un par de ojos ensangrentados que funcionan como broches que sujetan la prenda de vestir a la altura de las muñecas. Lo que llama nuestra atención evidentemente ¿podrían ser los ojos de quienes le miran? Es decir, y recordando a *El arenero* de E.T.A. Hoffmann, en aquel pasaje en el cual el estudiante Nataniel se enfrenta al abogado/vendedor de lentes Coppelius y éste le dice que ha robado sus ojos. Esa figura siniestra que es capaz de quitar los ojos de aquel que se atreva a enfrentarse a él es el mismo Alexander Delarge. Otro elemento que es importante mencionar es el bastón con el cual atiza a sus víctimas, forma fálica que acrecienta el carácter viril de Álex y que aparece sólo en la primera parte del film, es decir, antes del proceso de regeneración/castración llevado a cabo por científicos bajo el nombre de “Tratamiento Ludovico”.

Todo eso presenta a nuestro personaje como un animal salvaje e innoble que desafía la norma estableciendo su propia moral. El devenir del *niño estrella* ha dado luz a una nueva especie: el hombre moderno que se rebela en contra de los estamentos, contra aquel *Superyo* coercitivo y asfixiante que aniquila la libertad de la condición humana. Si bien es cierto que esta visión de Kubrick responde a su carácter pesimista, mordaz e irónico en esencia, es bastante desesperanzadora desde el punto de vista del hombre como animal social, incapaz de convivir en comunidad atendiendo a ciertas normas y leyes. Esto es para el director el destino irremediable al cual se precipita la raza humana.

Otro elemento aparece ante nosotros y nos hace ubicarnos en la piel del personaje principal: la utilización de la voz en off. El monólogo interior que relata el estado interno y los pensamientos de Alex al público, descubre sistemáticamente su mundo psíquico a través de sus radicales reflexiones. Esta conexión que existe con el interlocutor que nos muestra su Yo-enunciador, le confiere ese carácter tan propio del romanticismo en el cual la narración se ejecuta desde la primera persona, desde un sujeto que construye su realidad a partir de su punto de vista, que termina siendo a su vez el punto de vista del espectador o al menos el lugar que toma el que atiende al relato. Es aquella herencia de la concepción del sujeto como observador de la realidad la que nos ubica durante el film dentro de la psicología de Alex, como su misma conciencia, a modo de privilegiados confidentes. El tono en que se comunica con nosotros no está muy distante de aquel que se confiesa ante un cura. La relación que se establece entre el espectador y el film desarrolla una complicidad cercana.

Este elemento ocasiona que, desde el punto de vista estético, la idea o el mensaje de la película se construya en torno a la individualidad del sujeto, encarnada en la figura de Alex. Kubrick ha mencionado en una entrevista publicada en la revista *Sight and sound*, en 1972, que el protagonista de la acción podría considerarse una criatura del *Id* desde un punto de vista freudiano, el *Ello*, por llamarlo de alguna manera. Éste representa todos aquellos impulsos, pulsiones y deseos que se manifiestan en nuestro inconsciente y que deben hallar una pronta satisfacción. Lo que nos obliga a emparentar gran parte de las nociones principales en términos temáticos de *La Naranja Mecánica*, con los postulados psicoanalíticos.

El mismo director ha tenido muy en cuenta la construcción del discurso cinematográfico del film con base en elementos de tipo sexual, cuestión que ya venía heredada de la obra literaria de Anthony Burgess, sobre la cual Kubrick realizó escasos cambios a la hora de confeccionar el guión del largometraje conservando muchos de los diálogos y monólogos que estaban escritos en la novela en aquel curioso lenguaje creado por Burgess, el *nadsat*, una mezcla de slang británico con nociones de ruso antiguo que refuerza el carácter de *masquerade* shakesperiana que imprime Kubrick a la puesta en escena del film.

### 3.4.6. Libre albedrío y complejo de castración

Stanley Kubrick comentó en una entrevista concedida a Michel Ciment:

“La idea central de la película tiene que ver con la cuestión del libre albedrío ¿Perdemos nuestra humanidad si no se nos permite elegir entre el bien y el mal? <sup>107</sup>

Pues bien, la simetría estilística del film, en tanto que está dividida estructuralmente en dos mitades, nos permite atestiguar las consecuencias catastróficas de esta hipótesis. La primera mitad sirve como la presentación del sujeto libre, que ha decidido por voluntad propia obrar malvadamente sin un aparente objetivo o fin, ni motivado por agentes externos que le obliguen a cometer sus perversas acciones, contradiciendo así las suposiciones de que el hombre es esencialmente bueno. Esta contradicción se hace efectiva debido a que Alex actúa instintivamente, sin ser coaccionado ni presionado, es voluntad de placer y destrucción pura, instinto de agresión irrefrenable, el *Ello* sin mediaciones e interferencias. Ni siquiera siente la presencia de una posible amenaza de castración, amenaza que se materializa en la segunda mitad del film.

En esta segunda parte de la estructura narrativa del film es donde entra en acción el Estado como gran padre rector, responsable de la aplicación de las leyes sobre los individuos. En otros términos, el órgano represor que encauza las conductas desviadas con el objetivo de reinsertar al sujeto anárquico en la sociedad. Toda esta intervención es posible gracias al giro desafortunado del destino que sufre nuestro protagonista. Una vez Alex cae en desgracia, tras asesinar accidentalmente a la *mujer de los gatos*, se ve destinado a cumplir una condena de 14 años en prisión. Al segundo año de esta reclusión decide entrar en un plan gubernamental experimental mediante el cual se regenera a los individuos violentos para reinsertarlos en la sociedad.

El Tratamiento Ludovico es una terapia, o más bien una tortura, que corrige a los desadaptados exponiéndolos ante un desfile de imágenes ultra-violentas acompañadas de música clásica, en este caso la Novena Sinfonía de Beethoven. Cuestión que evidencia el contraste ideológico que se plantea en el film, ya que la denominada *Oda a la alegría* es una pieza cuyo mensaje es diametralmente opuesto a la utilización que se

---

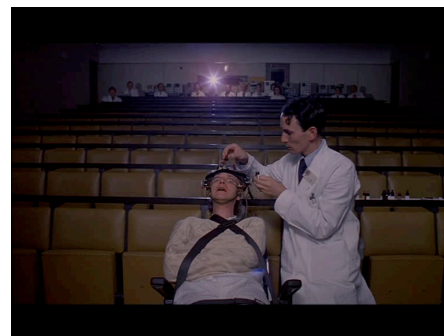
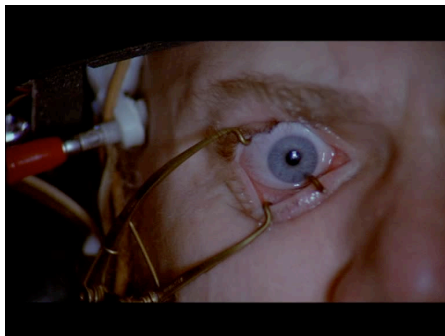
<sup>107</sup> Castle, Alison (2008): Op. Cit. P. 39.



le da en estas sesiones terapéuticas. Es necesario mencionar que Alex es amante profeso de la música del difunto compositor alemán, lo que genera en él un doble rechazo hacia el Tratamiento Ludovico, que intenta saturarlo de imágenes atroces y actos deleznales, como asesinatos, violaciones, etc., con la finalidad de suprimir cualquier impulso violento en él.

La tortura es audiovisual, por decirlo de alguna forma, lo que ocasiona que las distintas connotaciones que le sugiere la música al paciente estén supeditadas al contenido de las imágenes. Seguimos atendiendo al poder del ojo como órgano primigenio y privilegiado al momento de conocer y acceder al mundo exterior. Ya se ha mencionado anteriormente que Freud establecía una relación directa entre la importancia del órgano visual y las pulsiones escópicas propias del ser humano, como también una asociación del ojo con respecto al miembro viril. Si bien la amenaza de castración se vincula directamente con la pérdida de la visión. En la secuencia en la que Alex es obligado a ver escenas violentas se expone a la incineración de sus retinas a causa de lo corrosivo de los contenidos visuales.

### *Alex sufre el rigor del Tratamiento Ludovico*



Sería una analogía entre la arena que hace saltar de sus órbitas los ojos de los niños en los cuentos de Hoffmann y lo abrasivo del material asimilado por su nervio óptico, ahogado entre gotas farmacéuticas que mantienen húmedas sus retinas, líquido que funciona como droga que ataca al cerebro menguando la aparición de impulsos instintivos. Una forma de violación del órgano visual, que permanece sujetado por pinzas, obligado a ver lo terrorífico y lo prohibido. La pulsión escópica queda así saturada por exceso, hasta el punto de quedar saciada permanentemente para nunca más recuperar la libido que podría motivarla en algún sentido. En la edición de *Cahiers du Cinéma* dedicada a Stanley Kubrick, como parte de la serie Maestros del Cine, encontramos una intervención del director que es una declaración de intenciones:

“Para Sigmund Freud, lo siniestro era algo familiar desde hace mucho tiempo en la mente, y que se convierte en insólito por el sesgo que toma un proceso de represión. Sin duda eso puede aplicarse a la segunda parte de *La naranja mecánica*, cuando todos los instintos de Alex han sido reprimidos y todas las acciones que llevaba a cabo alegremente en la primera parte de la película vuelven en su forma inversa para atormentarlo. ¿Quién es, qué es Alex? Una respuesta, evidente, sería el Yo encerrado en su lucha con el Superyo, adecuadamente llamado *ministro interior*. Como una alegoría freudiana, *La naranja mecánica* muestra cómo los instintos del hombre se canalizan hacia placeres aceptables y aceptados después de tomar el doloroso camino de vuelta del complejo de Edipo y sufrido el efecto del principio de realidad.”<sup>108</sup>

Para Freud, lo siniestro es el lugar donde está más cerca la estética del psicoanálisis. Por lo tanto, éste lo aborda prácticamente como una categoría estética, como menciona Miguel Hernández en su publicación *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*, en la cual encontramos una breve referencia a *La naranja mecánica* en la que el autor afirma que al protagonista del relato, es decir a Alex:

“Se le somete a un procedimiento siniestro inverso, mediante el cual se le obliga a ver, a penetrar el objeto con

---

<sup>108</sup> Krohn, Bill (2010): Op. Cit. P. 59.

la mirada tan exhaustivamente, que termina por rechazar este impulso, prefiriendo la ceguera antes que continuar adentrándose sin límites”.<sup>109</sup>

La terapia a la cual es sometido Alex con el fin de regenerarle no hace más que reprimirle y castrarle. La vía de sometimiento de ese *Ello* desbordado en el sujeto se presenta como una autoridad superior que le desproveen de todas sus cualidades individuales convirtiéndole en una *Naranja Mecánica*, término cockney que se utiliza para referirse a alguien inofensivo, incapaz de tomar decisiones por sus propios medios, extraño e incluso autómatas. Recordemos que este último término también ha sido relacionado con algunas connotaciones del concepto de lo siniestro.

Como resultado de este lavado de cerebro que representa el Tratamiento Ludovico, el sujeto queda desprovisto de individualidad, discapacitado para decidir sobre sus acciones, sean buenas o malas. Kubrick ha comentado en una entrevista concedida a Michel Ciment que reprimir a un ser humano no es regenerarle. La represión del hombre no conduce a su redención. Luego más adelante en otra intervención afirma que:

“Sin duda, uno de los problemas sociales más desafiantes y complejos a los que nos enfrentamos hoy en día es ¿Cómo puede el Estado mantener el grado de control necesario sobre la sociedad sin llegar a ser represor? [...] El Estado vislumbra el espectro del terrorismo y la anarquía, lo que aumenta el riesgo de sobre reacción y de reducción de nuestras libertades.”<sup>110</sup>

#### **3.4.7. Alex y lo *Ümheimlich***

A partir de la segunda mitad de *La naranja mecánica*, asistimos al retorno de Alex a la libertad. Después de haber salido de prisión y haber sido conejillo de indias del Tratamiento Ludovico, Alex, tras pasar una última prueba en la cual se constata su curación, vuelve a la calle a intentar rehacer su vida. La primera parada es la casa de sus

---

<sup>109</sup> Hernández, Miguel (2006): *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*. Madrid. Revista de Occidente nº 297. p. 5.

<sup>110</sup> Castle, Alison (2008): Op Cit. P. 43.

padres. Inmediatamente notamos una atmósfera enrarecida sobre la cual las cosas ya no son las mismas que eran antes de que Alex entrara en la cárcel. Aquello familiar, conocido e íntimo, aparece ante él como des-familiarizado, desconocido y extraño. Es más, él mismo es ahora un extraño, un extranjero mejor dicho, como una suerte de forajido que retorna a su antiguo habitáculo descubriendo que ha sido desterrado de sus dominios durante su ausencia. Ahora sus padres han adoptado a un nuevo hijo, una persona amable, correcta y respetuosa. Alex intenta reclamar sus privilegios y su condición de hijo, con todas las responsabilidades que esto conlleva para sus progenitores, pero ellos ya no le reconocen como aquella persona que era antes de entrar en prisión, tras el sufrimiento que supuso su crimen lo han defenestrado. Alex no se reconoce a sí mismo y al intentar imponerse sobre su rival, quien ahora protege a sus padres, una sensación de impotencia y asco se apodera de él dejándole confundido.

Ahora convertido en un *hombre mecánico*, por así decirlo, es incapaz de intimidar y violentar a nadie, mucho menos de imponer sus designios y voluntades forzosamente sobre quienes le rodean. Inhabilitado para someter al extraño que ha usurpado su lugar, es presa de una náusea particular que ahora le acompaña cada vez que le visita cualquier impulso violento. Este retorno hacia el hogar, aquel espacio familiar, doméstico y hogareño, ahora hostil, desconocido, impropio, atribuye un carácter siniestro a este momento del relato. Lo que una vez fue íntimo, proveedor de comodidad, seguridad y protección, es decir, *heimlich*, ahora se presenta como lo *umheimlich*, inhóspito.

Idea que cobra mayor fuerza a medida que avanza la segunda mitad de la historia que redondea la idea final del discurso. Todas las acciones innobles que Alex ha cometido en la primera mitad ahora retornan enrarecidas revirtiéndose sobre él. Si bien hemos sido testigos de la confianza exultante y las diversas demostraciones de poder y vitalidad de nuestro personaje principal durante la primera parte del film, ahora le vemos indefenso, desvalido y frágil. Todo aquello que le era familiar ahora ha retornado bajo otra forma distinta que le reclama una cierta deuda moral por las acciones que ha cometido en el pasado.

Más adelante en la historia, en los callejones que bordean el Támesis, aparece un viejo conocido. Aquel indigente borracho que cantaba canciones folklóricas tumbado debajo de un puente, que había sido apaleado brutalmente al comienzo del film por Alex

y sus *drugos*, reconoce al adolescente, quien observa abstraído el caudal del río. El anciano persigue al chico, recibiendo el apoyo de un grupo de *homeless* (sin techo) que le acompañan a modo de sindicato callejero de hombres sin hogar, hasta interceptarle y acorralarle. Luego termina siendo vapuleado a puñetazos, insultos y todo tipo de vejaciones por los indigentes, sin ninguna posibilidad de reacción por parte del ahora indefenso *ex-drugo* que yace acongojado y confundido en el suelo.

Este retorno del personaje que ha sido víctima de Alex en una etapa anterior de la historia y ahora se nos presenta como un victimario, produce en el espectador una sensación ambigua debido a que, en este punto del relato, nuestro proceso de identificación con el personaje es tal que esta venganza emerge ahora como un acto tan cruel o patético como la atrocidad cometida por el mismo Alex hacia el indigente en la parte inicial del film. Es decir, que aunque en cierto sentido se trata de una venganza merecida, nos resulta doloroso observar la impotencia y debilidad del anti-héroe del relato ante lo que le sucede.

Esta falta de respuesta es entendida como la representación de la actitud de una *naranja mecánica*, como el mismo título de la obra lo dice, un ser humano que actúa robóticamente y sin emociones. Lo que nos sitúa en el debate que he mencionado con anterioridad y que tiene que ver con la condición humana y la libertad que tenemos de elegir entre el bien y el mal. Un ser reprimido, castrado, discapacitado moralmente, no es bueno por voluntad propia, en realidad ni siquiera llega al estatus de bueno, es simplemente un androide inofensivo, manipulable.

La secuencia que continúa no es menos sorprendente que la anterior. Inmediatamente después de la paliza grupal propinada a Alex, aparecen dos de sus antiguos *drugos*, quienes ahora son policías. Al ver la lastimosa condición de Alex se apresuran a darle un buen escarmiento, a modo de venganza por haber sufrido los abusos de autoridad del ex-líder de la pandilla en el pasado. Este retorno es aún más siniestro que el anteriormente mencionado. Ahora ellos son agentes de la ley y el orden. Los que anteriormente se presentaban como anarquistas rebeldes, ahora se han convertido en autoridad viciada y corrupta, cuestión que hace énfasis de nuevo en el carácter despótico de quienes se encuentran en las posiciones de poder.

Lo cierto es que, para Alex, esta aparición suscita un impacto tan profundo que le deja perplejo, desasosegado, incrédulo. Es una aparición que para él quiebra los

límites de lo posible, representa algo impensable, improbable, que se ha materializado por magia y obra del destino. Retomemos dos frases del breve diálogo entablado por Alex y sus dos excompañeros. En una de ellas el mismo Álex espeta: “Es imposible, no me lo creo...” y en la siguiente la réplica de Georgie: “No hay trucos ni magia, pequeño Alex”, lo que confiere una cualidad de realidad a la supuesta pesadilla que significa contemplar a aquellos *drugos* convertidos en oficiales de la ley.

Lo que nos lleva a reavivar el concepto que ubica a las fantasías irrealizables y temores superados como detonantes de la experiencia de lo siniestro. Aquello que emergía en el inconsciente como algo imposible de comprobar en la realidad aparece ante nuestro interlocutor como algo verdadero, quebrando sus estructuras simbólicas hasta el punto de trastocar su percepción de lo real. Un detalle en el hombro del uniforme de Dim resalta: él es el agente 665, el número anterior a la cifra satánica 666, lo que nos lleva a pensar que esa cifra en particular estaba reservada para Alex, quien debía haber sido el oficial 666, pero que ahora se ha convertido en una *naranja mecánica*, desafortunadamente.

La lectura del diálogo contiene una clave que evoca el sentimiento de lo siniestro: “Evidence of the ol' glassies! Nothing up our sleeves, no magic little Alex! A job for two who are now of job age! The police!” (¡Evidencia de unos viejos espejos! Nada dentro de nuestras mangas, sin magia, pequeño Alex. Un trabajo para dos que están en edad de trabajar ¡la policía!) Aquí se evidencia una similitud con la metáfora de la visión utilizada por Hoffmann en *El arenero* en la cual Coppelius, el vendedor de espejos, es culpable de las visiones siniestras de Nataniel. Luego, el elemento de las mangas adquiere una significación esotérica fantástica relacionada con la denotación de una cifra. Por último, la explícita mención del paso a la madurez que implica estar en edad para trabajar, condición que no posee Alex, quien apenas es un adolescente perdido, castrado, vincula el texto con el complejo de Edipo que sufre nuestro anti-héroe.

A continuación, sus antiguos compañeros le escarmientan ferozmente, sumergiéndole en una bañera de agua en el medio del bosque hasta casi ahogarle. La utilización del sonido diegético en esta escena nos introduce en el mundo interior de Alex y nos hace sentir los bastonazos propinados por los agentes, como si estuviéramos inmersos dentro del agua. Estos constantes intentos del director por involucrarnos en la

puesta de escena desde las percepciones subjetivas del personaje principal no hacen más que reforzar el carácter propiamente subjetivo del relato, como otros artilugios cinematográficos utilizados a lo largo de la película, como las ópticas angulares, la cámara en hombro y una pionera técnica de mezcla de sonido Dolby, por mencionar algunos. Lo cierto es que los aspectos técnicos están utilizados en función de la historia.

Otro ejemplo es el de la utilización de un mismo encuadre en dos momentos distintos de la historia para crear una asociación espacial que ubique el contexto del relato. Es lo que sucede cuando, prácticamente en el tercer acto de la narración, Alex se topa de nuevo con la residencia del escritor Alexander. Un plano general de la fachada de la casa en las afueras de Londres, con un letrero que reza “Home”, hogar, es la referencia que hemos visto al principio de la historia en aquella noche de vandalismo y excesos que nos introducía al malvado Alex en su rutina nocturna. Alex siente la impresión de que esa casa le es familiar, que ya ha estado allí anteriormente, suposición que es real debido a que fue precisamente allí donde violó y asesinó a la mujer del escritor días antes de entrar en prisión. La cuestión es que Alex no logra recordar de dónde ni por qué le es tan conocido ese sitio. Posteriormente, cuando es rescatado por el escritor y se adentra en el interior del bien llamado hogar, advierte que ha estado allí a modo de *déjà vu*.

### *Alex vuelve al hogar del escritor*



Toda esta espiral de eventos que se repiten, pero ahora con los roles invertidos, termina cuando el escritor Alexander descubre que Alex es aquel chico que, acompañado por sus *drugos*, asaltaron su casa para cometer los mencionados crímenes.

El escritor también descubre que Alex ha sido torturado por el Tratamiento Ludovico y que ahora siente una profunda aversión por la música de Ludwig Van Beethoven, que ha servido de banda sonora durante todo el proceso.

#### **3.4.8. *Singing in the rain***

Una de las secuencias más recordadas de *La naranja mecánica* es el asalto a la casa del escritor y la posterior violación de la mujer de éste. Es una escena brillantemente escrita en la novela, pero que en el caso del largometraje se enriquece mediante una puesta en escena trabajada y la utilización de un leitmotiv peculiar. En una entrevista para la televisión británica,<sup>111</sup> Malcolm McDowell, quien encarna el personaje de Alex, dijo que después de tres días ensayando la secuencia de acciones que componían la escena no conseguían interpretarla de forma natural, parecía que algo no encajaba del todo. Luego de varias sugerencias por parte de los actores y el equipo técnico, Kubrick preguntó a McDowell si podía bailar, éste le dijo que podía intentarlo. A medida que iba haciendo algunos movimientos de claqué comenzó a entonar parte de la melodía de la canción *Singing in the rain* interpretada por Gene Kelly en la película homónima traducida al español como *Cantando bajo la lluvia*. Esta improvisación llamó la atención de Kubrick quien determinó que la idea además de dar un ritmo específico a la acción, también acentuaba el contraste entre lo terrorífico del suceso con una parodia de un icono cinematográfico que evocaba alegría.

Sin embargo, la declaración de McDowell contradice la afirmación de Kubrick con respecto a la autoría de la idea. Durante la entrevista concedida a *Sight and Sound*, el realizador fue preguntado sobre la inclusión del tema musical, aportación exclusiva del film con relación a la obra escrita Kubrick afirmó que no sabía exactamente de dónde había venido la idea, pero que definitivamente había aparecido repentinamente en su cabeza mientras ensayaban la escena. Lo que sí puede extraerse con claridad de esta discusión es que la búsqueda del ritmo y tono adecuado para la película, por parte del director, propició que el episodio creciera y adquiriera otra dimensión, que luego, al final de la historia cobraría aún más relevancia con el descubrimiento por parte del

---

<sup>111</sup> Creative Arts Television. An examination of Kubrick's A Clockwork Orange.  
<http://www.youtube.com/watch?v=UWJl4NPKVu4> (consultado el 21/05/12)  
Traducción nuestra.



escritor de que el chico al que ha dado cobijo es el mismo que violó y asesinó a su mujer. El uso de *Singing in the rain* como un leitmotiv secundario, recordemos que el principal sería la Novena Sinfonía de Beethoven, identifica a un personaje y su naturaleza malévola y se convierte en un presagiador de sucesos funestos.

Aunque los eventos estuvieran predeterminados a suceder de cierta manera, debido a que la adaptación de Kubrick perseguía ajustarse y ceñirse a lo que había escrito Burgess, encontramos elementos narrativos propios del discurso audiovisual que generan en la audiencia reacciones determinadas que no encontrarían en la lectura de la novela. Este aprovechamiento del sonido en el film enriquece las connotaciones de los conceptos que se exponen en él, atribuyéndoles sentidos más complejos que acentúan la naturaleza del conflicto central. La pugna entre el bien y el mal, en la cual en esta versión parece ganar el mal, sublimado hasta el punto de convertirse en una energía infinitamente destructiva que revela al hombre instintivo, irracional e impulsivo, y, por otra parte, las intenciones siniestras de reprimirle hasta el extremo de convertirle en un autómatas para luego al final recuperar la voluntad de vivir, parece una alegoría que nos cuenta la danzante visita del diablo a su propio infierno.

Esta alegoría cinematográfica culmina en suspensión con respecto a la obra literaria. La indefinición del destino de Alex evita cualquier conclusión definitiva acerca de la suerte de nuestro héroe. El capítulo veintiuno de la novela era el responsable de cerrar el arco de transformación del personaje principal, en él se explicaba la reinserción del *ex-drugo* a la sociedad a medida que éste encuentra un espacio en el cual puede ser útil. Alex termina siendo compositor por decisión propia, decide utilizar toda esa energía constructiva para edificar y elevar el espíritu humano. Cuestión que no se ve en el film, que culmina abruptamente tras las palabras “¡Estoy curado! ¡Estoy curado!” pronunciadas por Alex mientras mantiene relaciones sexuales con una chica y rodeado por un grupo de aristócratas que le aplauden. Podría haber sido una estrategia para evitar una conclusión explícita sobre la obra y trasladar esta reflexión al público.

#### **3.4.9. La Oda a la Alegría**

Otro de los aspectos referentes a la utilización de la banda de sonido como vehículo de transmisión de ideas y conceptos es el uso de la Novena Sinfonía a lo largo

del film como herramienta ambivalente que comunica un mensaje que se trasmuta con el discurrir de la historia. Es decir, la significación que se le atribuye a esta obra musical aparece en una primera instancia de la película como pura inspiración divina, para luego transformarse en lo opuesto radical tras ser empleada por los doctores como elemento de castigo durante la aplicación del Tratamiento Ludovico a Alex. El proceso de represión que convierte a *La Oda a la Alegría* en una tortuosa música demoníaca que invoca los sentimientos más repugnantes y la náusea más profunda en nuestro protagonista es una noción que encontramos en el film, pero que no está desarrollada de esa manera en la novela. Si bien en la obra de Burgess Alex es un avezado oyente de música clásica, sus preferencias en cuanto a los compositores varía y no es tan exclusiva como en la adaptación cinematográfica de Kubrick, en la cual aparece como un ferviente admirador de Ludwig Van Beethoven. En el episodio de la novela en el que Alex vuelve a casa después de una noche de ultra-violencia se lee:

Lo que primero deseaba escuchar esa noche era el nuevo concierto para violín del norteamericano Geoffrey Plautus, tocado por Odiseo Choerilos con la Filarmónica de Macon (Georgia), de modo que lo saqué del estante, conecté y esperé.

Y entonces, hermanos, llegó la cosa. Oh, qué celestial felicidad. Estaba totalmente nago mirando el techo, la golová sobre las rucas, encima de la almohada, los glasses cerrados, la rota abierta en éxtasis, slusando esas gratas sonoridades.<sup>112</sup>

En esta primera parte del episodio Alex se regocija en la suntuosidad de la música, asociando la belleza y armonía de la composición con imágenes violentamente sublimes. Burgess dedica varias páginas al desarrollo de este estado emocional de Alex, quien continúa escuchando música clásica de otros compositores. Más adelante, en el mismo episodio de la novela se puede leer:

Después oí el hermoso Mozart, la *Júpiter*, y se presentaron otras imágenes de diferentes litsos que yo derribaba y pisoteaba, y después se me ocurrió que escucharía un disco más antes de cruzar la frontera, y me vino el deseo de algo starrio y fuerte y muy firme, de modo que elegí J.S. Bach, el *Concierto de*

---

<sup>112</sup> Burgess, Anthony: Op. Cit. P. 35.

*Branderburgo*, por las cuerdas medias y graves. Y slusando ahora con un éxtasis distinto del anterior, pude videar nuevamente el nombre en el papel que había rasreçado esa noche, hubiera dicho que mucho tiempo antes, en la casita llamada HOGAR. El nombre aludía a una naranja mecánica. Escuchando a J.S. Bach, comencé a ponimar mejor lo que significaba y mientras slusaba la parda suntuosidad del starrio maestro alemán se me ocurrió que me hubiese gustado tolchocarlos más fuerte, a la ptitsa y al veco, y abrirlos en tiras allí mismo en el suelo de la casita.<sup>113</sup>

La Novena Sinfonía no forma parte del repertorio que escucha Alex en este episodio de la novela, es una aportación de Kubrick, quien sustituye la variedad de los gustos musicales del protagonista de la historia y los condensa en un gran fanatismo por Beethoven. La *Oda a la Alegría* aparece por primera vez en el filme en la secuencia en que Alex escucha música en su habitación y es el único tema que suena durante la totalidad de ese episodio. El éxtasis ultra-violento que experimenta Alex se debe a la *Oda a la Alegría* que, teniendo en cuenta lo que representa en términos ideológicos, debido a que es una musicalización del poema de Schiller, sería la antítesis del mensaje de amistad y fraternidad que caracteriza a la obra. Es un contraste ideológico que plantea una ironía que des-familiariza el entendimiento inicial de la música. Sin embargo, el devenir de la historia en la película nos guarda un giro aún más extraño y siniestro. La misma música que es capaz de despertar los deseos más profundos, viscerales e instintivos, termina convirtiéndose en un elemento de castigo con el cual se atormenta y tortura a Alex. Esta utilización de la idea musical como un concepto ambivalente, capaz de tener diversas connotaciones, le otorga una ambigüedad que desestructura los valores de la composición de Beethoven, transformándose de una *Oda a la Alegría* en una *Oda a la Violencia*.

Este planteamiento cinematográfico podría haberle otorgado al filme una cualidad que no existía en el texto escrito. Burgess no se planteó que una misma obra sirviera para ejemplificar la transformación que sufre Alex. Si bien en la novela los doctores le torturan combinando escenas de la Segunda Guerra Mundial con la Quinta Sinfonía de Beethoven, ésta no ha sido utilizada anteriormente para mostrar una conexión entre Alex y ella. En el filme no es una circunstancia que él sienta una

---

<sup>113</sup> Ibidem: p. 36.

devoción cuasi-religiosa por la música de Beethoven, sino que es la representación sublime de la violencia más destructiva, la voluntad de poder mal entendida. Por lo tanto, que luego esta sublimación del mal se convierta en una manifestación capaz de cambiar su influencia sobre este individuo de manera radical amplía los sentidos del film.

#### **3.4.10. Ludwig van “El divino”: *de lo sublime a lo siniestro***

Resulta especialmente interesante la utilización de la banda sonora a lo largo del discurso cinematográfico de *La naranja mecánica*. Si bien ya Kubrick había experimentado con la utilización de clásicos como Richard y Johann Strauss en *2001*, combinando imágenes y sonidos de una manera conceptual, por decirlo de alguna manera, logrando que la idea o el mensaje narrativo se elevasen por encima de las propias imágenes y músicas, creando una especie de sinergia entre ambas que trasmitían un significado más complejo y profundo al ser unidas. En *la Naranja*, se establece de inmediato un contrapunto entre las imágenes y la música que viene dado por lo extremadamente antagónico de la significación de ambos por separado.

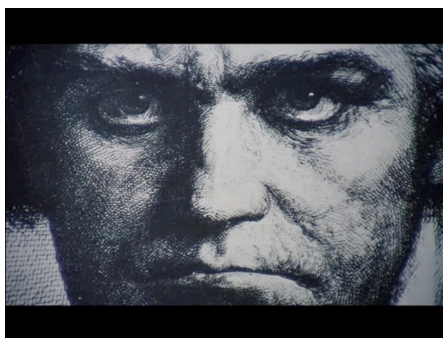
Resulta que nuestro “hermano” Alex, adjetivo con el que él se refiere a nosotros los espectadores en señal de complicidad y cercanía, es un fanático devoto de la música de “El divino”, o lo que es lo mismo, Ludwig van Beethoven, compositor de origen alemán que enlaza muy bien las últimas manifestaciones de la corriente clasicista con la emergente tendencia romántica que terminaría por imponerse en Europa en el siglo XIX. Esta obsesión por la música del compositor se manifiesta específicamente en su admiración por el cuarto movimiento de la Novena Sinfonía, inspirada en la *Oda a la alegría*, texto de Schiller, cuyo mensaje de hermandad entre los seres humanos y de esperanza contrasta con los valores de Alex.

La primera aparición de Beethoven en el relato, sucede justo después de la vorágine de violencia que tiene lugar en los primeros quince minutos de película. Cuando Alex y sus *drugos* vuelven al Korova milkbar, una mujer canta el coro del cuarto movimiento de la Novena Sinfonía y Alex reconoce esta melodía, que le sume en un estado de relajación y parsimonia que sirve como perfecto colofón a una noche agitada. Armonía que perturba un indecente Dim, que se mofa de la mujer y sus dotes

líricas, lo que origina una reacción correctiva de Alex, quien le propina un bastonazo en las piernas y le reclama un mínimo de educación y buenos modales ante la presencia de una dama capaz de reproducir la divinidad de la pieza de “Ludwig van”.

Luego cuando llega a su casa, se dispone a escuchar un poco de música en su habitación antes de dormir. De nuevo nos encontramos con la Novena Sinfonía de Beethoven, que representa lo sublime para Alex. Genera en él una serie de sentimientos y emociones tan profundos que le hacen entrar en un trance orgiástico que despierta en su mente las fantasías más estimulantes alguna vez imaginadas. La imagen del rostro de “El divino” aparece ante nosotros en un póster que cuelga en la ventana del cuarto de Alex, en un primer plano que es reforzado por el acercamiento repentino de un *zoom in* hasta llegar casi a encuadrar sólo los ojos de Beethoven. La pintura de una mujer que yace desnuda con la piernas abiertas reposa sobre la pared. Delante de ella, la serpiente de Alex, Basil, apunta su cabeza hacia los genitales de la fémica. Un montaje muy dinámico y sincronizado con el ritmo de la música, muy en el espíritu del video clip, nos muestra pequeñas estatuillas que reproducen la figura de cristo crucificado danzando al ritmo de los compases enérgicos de la sinfonía.

***Alex es poseído por la sublimidad de la música de Beethoven***



Todas estas ideas visuales y sonoras apuntan hacia un vector común, vincular el potente y vital mensaje de la música de “Ludwig van” con el placer desbordado que genera esta percepción subjetiva en el alma de Alex. Por lo tanto, esta música emerge como la mediadora entre el espíritu de Alex y la divinidad, lo sublime, Dios. Es capaz de transportar a nuestro protagonista a estados anímicos elevados, reaviva sus fantasías y anhelos, lo pone en un plano superior, casi metafísico, al menos espiritualmente. Reactiva su insaciable libido a la vez que le abstrae de la realidad mundana ubicándolo en una dimensión que está más allá de lo explicable. Incluso con sus metáforas poéticas intenta comparar la sensación que produce en él la escucha de Beethoven, pero parecen insuficientes las analogías comparativas para comprender la magnitud del sentimiento. Es lo único que parece tener un principio moral y ético en la mente de Alex. Es su única verdad.

Lo que no se sospecha es que esta música que le produce todas estas impresiones satisfactorias para su alma se torne enteramente abominable y siniestra en la segunda parte del relato. A causa del proceso coercitivo del Tratamiento Ludovico, que utiliza la Novena Sinfonía de Beethoven como fondo musical de las imágenes de ultra-violencia que se proyectan ante Alex, sin que éste pueda evitar observarlas, la música que elevaba su espíritu ahora toma un significado nefasto al ser asociada directamente con las películas que se observan en la proyección. La Novena Sinfonía o el *Himno de la alegría* como soporte auditivo de las visiones más terroríficas, detestables y perversas, significa el contrapunto más radicalmente imaginable.

Nótese luego cómo se introduce una transformación del tema en medio de la secuencia del Tratamiento Ludovico, dando paso al arreglo que Walter Carlos ha creado sobre ella. Esta vez la grandiosidad y sublimidad de la sinfonía queda en cierta manera banalizada por la sonoridad sintética, artificial y reduccionista de la versión de Carlos, compuesta por órganos electrónicos. Un comentario del doctor que supervisa el tratamiento nos da la clave para entender el giro de 180 grados que toma la significación de la música de Beethoven en la psique de Alex, afirmando que esto podría ser el elemento de castigo del paciente.

La tortura destruye los esquemas mentales del paciente trasmutando los valores que para él posee la música celestial de “Ludwig van”. Incluso llega a confesar que la

pieza no tiene nada que ver con la violencia y la maldad, que el compositor alemán nunca ha dañado a nadie. Pero esa confrontación entre *La oda a la alegría* y las películas ultra-violentas está pensada para propiciar, junto con el efecto de las drogas suministradas a través de sus pupilas, un efecto de terror y temor hacia cualquier demostración de vitalidad, aunque sea la más pura y sublime de las composiciones musicales alguna vez creadas por el hombre.

Lógicamente, esto crea una ligazón inseparable entre la ultra-violencia de las imágenes y la música de “Ludwig van” que termina por generar un rechazo total en la conciencia de Alex hacia la Novena Sinfonía. Es el tránsito forzoso de lo sublime a lo siniestro, consecuencia de la relación que establece el Tratamiento Ludovico, a sabiendas de que Alex es un fanático empedernido de la pieza, para lograr una quiebra del efecto estético que produce en él la escucha de la música de “El divino”. Una vez perdida esa cualidad de divinidad, lo extremadamente opuesto toma su lugar.

Es allí cuando aparece en Alex la sensación de asco que despierta la asociación de algo tan sublime en contra de algo deleznable, un sentimiento de ahogamiento e impotencia se apodera de él cada vez que suena su música favorita, producto de la tortura a la que ha sido sometido, que le deja impotente, castrado e impedido ante el deseo, indistintamente de cuál sea la naturaleza de su procedencia.

Recordemos a Kant cuando decía que el asco era la única categoría incapaz de ser promovida y aceptada en términos estéticos dentro de una obra de arte. Pues en esta ocasión una suerte de proceso coercitivo de represión consigue guiar nuestra atención a una sub-categoría estética que no consigue más que incomodar y asfixiar a nuestro protagonista hasta el punto de inducirlo al suicidio.

Es ya hacia el final del film, en el momento en el que Alex es rescatado por el escritor Alexander, cuando aparece una vez más la reproducción de la Novena Sinfonía a modo de tortura premeditada, ahora llevada a cabo por parte del viudo paralítico. Es una venganza planificada minuciosamente en contra del joven que arruinó su vida. Mientras Alex duerme en la habitación de huéspedes que le han preparado, un par de altavoces espetan la música con un volumen atronador, provocando la vuelta del sentimiento de asco e incomodidad que despierta en Alex la Novena Sinfonía por su asociación directa con las imágenes más terroríficas jamás vistas. Finalmente, ante esta

tortura, Alex decide saltar por la ventana desesperadamente en un intento de acabar con su sufrimiento.

Esta vendetta que se consuma gracias a los terribles efectos secundarios del tratamiento Ludovico revisten un sarcasmo y una ironía muy evidente. “*El Himno de la alegría*” de Ludwig van Beethoven, aquello que una vez fue capaz de brindar el mayor de los goces espirituales, ahora ocasiona en nuestro protagonista la emergencia del sentimiento de asco más profundo alojado en sus entrañas, es una vivencia enteramente siniestra que no lleva a otro lugar sino a la fatalidad de nuestro anti-héroe.

Una última y breve aparición del leitmotiv principal del film suena en el último plano del largometraje. Cuando Alex fantasea con un encuentro sexual, sumergido entre copos de nieves y rodeado por un grupo de aristócratas. En su mente un pensamiento vuelve con fuerza, “Estoy curado”, afirmando la vuelta de aquella libido aniquilada por el Tratamiento Ludovico. La Novena Sinfonía aparece en todo su esplendor y majestuosidad confirmando la curación de nuestro protagonista que, otra vez, vuelve a las andadas, poniendo punto y final al relato.

#### **3.4.11. Consideraciones sobre *La naranja mecánica***

En conclusión se podría llegar a decir que muchos aspectos de la novela han sido trasladados a la pantalla sin modificaciones esenciales, aunque en numerosas ocasiones ha intervenido el trabajo de Kubrick encauzando el devenir del film hacia un terreno menos definido. Las diversas acepciones del título de la obra no encuentran una comprobación explícita en el largometraje, abriendo el abanico de interpretaciones posibles acerca de esta expresión, porque parte desde una premisa que no está descrita en la película, sino que alude indirectamente al núcleo que subyace en el fondo de la narración, detrás de todo lo que se exhibe en la pantalla. Resume el objeto del cual se habla sin designarlo directamente.

Esa ambigüedad, proveniente del juego de palabras que construye el término, consigue expandir su dimensión en el film convirtiéndose en algo que trasciende sus

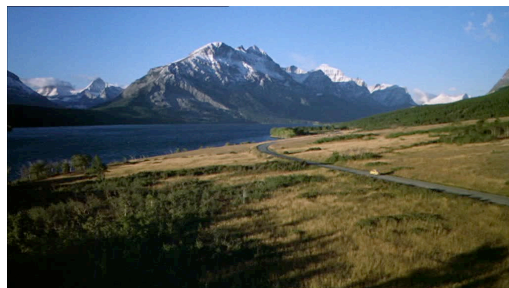
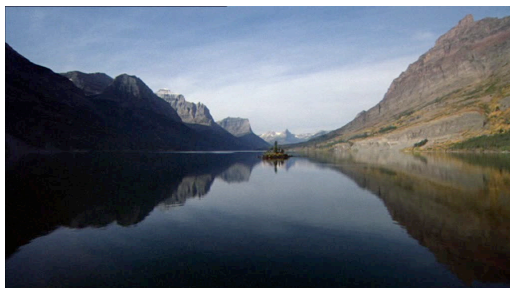


significados literarios e incluso sus interpretaciones conocidas. Se convierte en un tema de debate en sí mismo.

El nombre Alex, cuyo significado se compone del vocablo griego *lex*, de “ley”, acompañado del prefijo -a- que significa *sin*, explica claramente las intenciones de Burgess al bautizar a su anti-héroe. Este joven sin-ley representa la anarquía dentro de una sociedad que está perdiendo el orden y que recurre a mecanismos de control radicales con la intención de eliminar la existencia de cualquier oveja ácrata del rebaño, transformando a los hombres en naranjas mecánicas.

### 3.5. *The Shining* (El resplandor), (1980)

#### *Lo sublime en la introducción de The Shining*



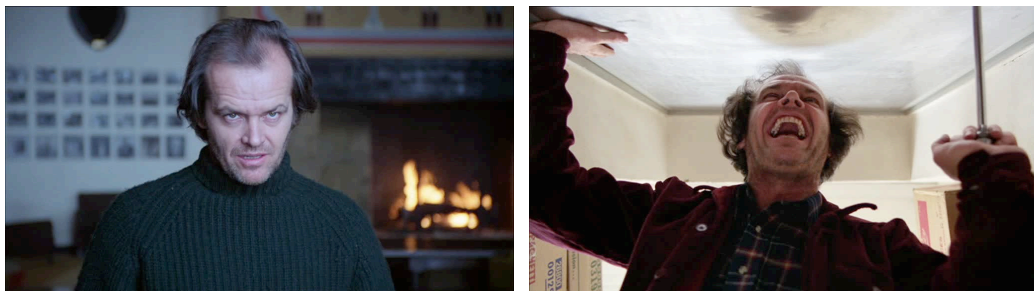
Si bien el romanticismo fue una corriente artística y de pensamiento que se preocupó por explorar temas como el de la locura del hombre y sus diversas manifestaciones en el mundo de la pintura y la literatura, una de las representaciones más logradas en términos cinematográficos es la aportada por el film *El Resplandor* (1980) de Stanley Kubrick. Aunque sea una obra que aparece en un contexto histórico completamente diferente al que hacemos mención al principio del párrafo, comparte una misma preocupación que subyace como sustrato común entre las primeras exploraciones románticas referidas a los procesos psíquicos que devienen en la locura del sujeto, más concretamente en lo referente a las psicosis.

Bajo la influencia de varias lecturas referidas a la obra de Sigmund Freud, en particular la del escrito *Das Unheimlich* o, mejor conocido por su traducción al español, *Lo Ominoso*, obra que recomendó revisar encarecidamente Diane Johnson, colaboradora de Kubrick en el proceso de reescritura y adaptación homónima de la novela de Stephen King, de la cual lógicamente se desprende la película, se puede inferir la presencia de varias ideas centrales del concepto de lo siniestro presentes en la concepción del film.

Mediante la revisión de los postulados freudianos presentes en el escrito enteramente dedicado al análisis de la aparición de esta experiencia, como a su origen etimológico y las interpretaciones erróneas que de este término se pueden desprender, Stanley Kubrick construyó un discurso cinematográfico que fluctúa entre el terror y el suspense, pero que está envuelto en ese halo de misterio e incertidumbre que representan el terreno más fértil para la emergencia de la experiencia siniestra.

Otro de los temas centrales de *El Resplandor* consiste en mostrar los impulsos primitivos del ser humano y su capacidad para agredir y generar violencia. La irracionalidad característica de los procesos psíquicos más profundos del hombre como animal innoble. Tema que es recurrente en la filmografía de Kubrick y que demuestra su interés por ahondar en la problemática del inconsciente como aquel receptáculo de pulsiones primarias que se manifiestan sensiblemente en la realidad, poniendo en evidencia la debilidad del sujeto ante la magnitud de estas fuerzas incontrolables.

### ***La locura de Jack evoluciona progresivamente***



La penúltima obra cinematográfica de Stanley Kubrick tiene como punto de partida la novela homónima escrita por Stephen King en 1977. *The Shining*<sup>114</sup> fue uno de los primeros trabajos del novelista americano junto a *Carrie* (1974), título que también se convertiría posteriormente en un film dirigido por Brian de Palma en 1976 y que vendría a confirmar la capacidad del escritor oriundo de Portland para crear historias de terror idóneas para adaptar al cine. King, desde una temprana edad comenzó a leer la obra de H.P. Lovecraft y Edgar Allan Poe, autores que servirían para

---

<sup>114</sup> King, Stephen: “*El Resplandor*.” Debolsillo – Barcelona 2012.

perfilar el estilo particular del novelista americano, que se iría definiendo con el tiempo. Si bien sus primeras obras indagan temas relacionados con lo paranormal y la telequinesia, es cierto que el recorrido del escritor discurriría por diversos ámbitos del género de terror.

Para Kubrick significaba un reto la oportunidad de elaborar un largometraje que se enmarcara claramente dentro del género de terror, puesto que no había ningún precedente en su carrera cinematográfica. Después de un exhaustivo sondeo de la oferta de novelas de este género, Kubrick decidió comprar los derechos de *El Resplandor* tras haber pensado en adaptar una novela titulada *The Shadows Knows* escrita por Diane Johnson. En una entrevista concedida por la escritora se mencionan algunas de las razones por las cuales Kubrick tomó esta decisión.

"Kubrick estaba indeciso acerca de adaptar mi novela *The Shadows Knows* o la de Stephen King. Ya sabemos que finalmente optó por adaptar la obra de King. *The Shadows Knows* tenía algunos problemas, como el hecho de ser una narración en primera persona, la única que he escrito en realidad. De todas formas, Kubrick y yo nos llevamos mejor en ese momento que él con Stephen, creo, así que me llamó un par de semanas después. Es una historia muy parecida a la que contaría cualquiera de sus anteriores colaboradores. Recibes estas llamadas de Kubrick en las que te invita a una reunión y luego te ofrece trabajar con él en un guión, y eso fue lo que hice. Pasé poco más de un par de meses trabajando con Stanley, creo que fueron unas once semanas en total, así que estuve casi tres meses en Londres trabajando todos los días en el guión.<sup>115</sup>

La decisión de Kubrick de contar con Diane Johnson durante el proceso de escritura del guión respondía a la necesidad del director de discutir temas relacionados con las bases del género de terror en sí mismo. Johnson era conocida por su experiencia como profesora en la Universidad de California impartiendo clases de literatura gótica, cuestión que resultaba atractiva para Kubrick debido a que podría ser un acercamiento académico válido para la elaboración de un film que aglutinara los elementos

---

<sup>115</sup>VisualMemoryUK:<http://www.visualmemory.co.uk/faq/html/shining/shining.html#s1105n1> (Consultado el 21/06/12) Traducción nuestra.

característicos del horror y las diversas formas en las cuales se han abordado estas temáticas siniestras durante la evolución de la Historia.

Esta colaboración dio como resultado una adaptación que sintetizaba de una manera bastante solvente la extensa novela de King, la cual contaba con más de seiscientas páginas. Johnson y Kubrick se centraron en los aspectos esenciales de la narración y omitieron tramas que no parecían estrictamente necesarias para la comprensión de la idea principal del libro. Tras documentarse mediante la lectura de novelas que se habían convertido en referentes del género de terror y algunas obras de Freud, sobre todo el ensayo dedicado a *Lo Ominoso*, y el visionado de películas como *El Bebé de Rosemary* y *El Exorcista*, los escritores lograron construir una historia en la cual se entremezclan diversos aspectos clave del cine de terror.

*El Resplandor* podría considerarse una de las mejores películas de terror de todos los tiempos, distinción que cobra mayor relevancia si tenemos en cuenta que Kubrick no había dirigido ningún film con estas características. *The Shining* es la primera y única excursión del director americano en el género de horror. Antes y después de este largometraje Kubrick se mantiene al margen del cine de terror consiguiendo en ocasiones construir mezclas de géneros que dieron como resultado películas únicas, como *Eyes Wide Shut*, que supone la aparición de una estética cinematográfica que dirige al film hacia una especie de sub-género novedoso que aúna elementos del suspense y el thriller psicológico, construyendo una atmósfera apoyada en un ritmo y tono particulares que dan como resultado una creación difícil de categorizar.

En el caso de *El Resplandor*, Kubrick ha optado por emplear una amplia gama de estratagemas propias del cine de terror a la hora de adaptar la novela, aunque ha traducido los contenidos de tal forma que simplifica la utilización de recursos gastados o *clichés*, obviando el efectismo y las reminiscencias al cine *gore*, hasta el punto de crear el horror con la mayor economía de medios posible. No existen grandes efectos especiales en el terror kubrickniano, de hecho una de las escenas eliminadas en la versión americana fue aquella que mostraba el lobby del hotel lleno de calaveras y telarañas, artilugio propio de las películas de terror americanas que no encajaba dentro de la estructura global del film, construida sobre una tensión *in crescendo* que no

encontraba una resolución en el campo de lo fantástico sino en la amenaza real del anti-héroe Jack Torrance.

Otro aspecto que llama la atención es la cierta desviación del punto de vista de la narración. Si bien en la novela *Danny Torrance*, el primogénito de Jack, es el encargado de contar la mayoría de informaciones referentes a su familia, en especial al ambiente enrarecido que impregna la relación entre Jack y Wendy, en el film el espectador asiste a los sucesos de la historia a través de la perspectiva de Jack. Él es el protagonista principal en la ficción cinematográfica, y si bien hay escenas en las que se ve a Danny y a su madre interactuando en espacios diferentes a los de Jack, la información que nos muestran estas escenas se ha condensado de tal forma que Danny y su madre funcionan como los personajes de soporte que van tomando conciencia de los presagios funestos que surgen a raíz de la visita al hotel *Overlook*.

### **3.5.1. Preliminares**

Durante una primera parte de la novela, titulada preliminares, King se encarga de repasar antecedentes determinantes en la vida de Jack y su familia. El tema central de este planteamiento es el del alcoholismo de Jack y la agresión que perpetró a su hijo durante un acceso de ira, años atrás. En la versión larga de la película encontramos una escena en la que una doctora atiende a Danny tras sufrir una pérdida de conocimiento. En esta escena se comenta brevemente la causa de la rotura del brazo del niño y se insinúa la gravedad de la adicción del padre. Sin embargo, en la versión corta del film esta escena ha sido suprimida, obviando definitivamente la explicación del trauma que padece Danny como consecuencia de la agresión infligida por su padre. Kubrick ha intentado desarrollar la historia de King sin detenerse excesivamente en explicaciones, sino presentando a los personajes en un estado avanzado de sus afecciones. El director americano no dedica minutos de su película a exponer los antecedentes que han dado origen tanto al alcoholismo de Jack como a la escisión de la personalidad de Danny.

Por otra parte, desde el inicio de la obra Danny sufre pérdidas de conocimiento en las cuales tiene terribles pesadillas, una suerte de alucinaciones que presagian una tragedia inminente y que tienen como agresor a su padre. Estos estados inconscientes de Danny han surgido como consecuencia de la violencia injustificada sufrida a manos de

Jack y la tensión creciente de la relación de éste con Wendy, su mujer. Como un mecanismo de escape la mente de Danny ha creado un amigo imaginario que le advierte de los peligros que le acechan, es el vocero de los presagios funestos. Todo este marco dentro del cual King plantea la situación general de los personajes y que ocupa un espacio de alrededor de cien páginas en la obra escrita, es resumida en el film omitiendo en gran medida el pasado de los personajes y las pesadillas de Danny. Kubrick no recurre a ningún *flashback* en su largometraje, es decir, no indagamos en el pasado de ninguno de los protagonistas del relato, sino que los vamos conociendo a medida que avanza la historia.

Es una estrategia eficaz no ralentizar el desarrollo de la trama en el inicio del film con explicaciones que más adelante encuentran una manera de exponerse sin detener el avance de la narración. Son diferencias esenciales entre la obra escrita y la cinematográfica, donde la cuestión del tiempo y la atención del espectador se diferencian radicalmente. En este sentido Kubrick ha sabido sintetizar los elementos clave que se exponen en estos preliminares, como la entrevista con Ullman, el director del hotel, y la primera premonición de Danny.

Los aspectos familiares que se muestran en la introducción de la novela no se trasladaron al film, siendo uno de los temas sobre los cuales Johnson y Kubrick discutieron a la hora de confeccionar el guión cinematográfico. Las posibles reminiscencias autobiográficas de los capítulos que se desarrollan en las primeras páginas de la novela podían dirigir la narración a terrenos que no interesaban al director, quien decidió no incluirlos en el largometraje. Quizá se debiera esta decisión a que la extensión del libro hacía prácticamente imposible la inclusión de la totalidad de los capítulos escritos por King.

La novela acentúa los conflictos de las relaciones familiares y describe la evolución del matrimonio tormentoso de Jack y Wendy desde una perspectiva psicológica, cuestión que significó un reto para Kubrick. Diane Johnson comentó en una entrevista concedida a Donald Williams:

Donald Williams: “¿Cómo le afectó escribir el guión de *El Resplandor*?”

Diane Johnson: “¿Se refiere a si me daban miedo las cosas que sucedían a mi alrededor?”

Donald Williams: “¿Recordó cosas del pasado? Por ejemplo... Es una novela muy psicológica.”

Diane Johnson: “No, porque no era mi pasado. Era la psique de Stephen King, no la mía. Pero como madre claro que entendí el sentimiento de odio que subyacía en la relación entre el padre y el hijo. Así que pienso que mis experiencias me ayudaron a entender de qué iba el film. Fueron el tipo de cosas que discutí con Kubrick. Hablamos de las dinámicas de la vida familiar y las cosas que pueden convertirse en algo atemorizante. Y leímos a Freud... No recuerdo exactamente el nombre del ensayo, aquel en el que describe cómo los ojos pueden dar miedo y los objetos inanimados, como muñecas o marionetas, ese tipo de cosas. Todo eso fue muy interesante.”<sup>116</sup>

El ensayo de Freud al que aludía Johnson era *Lo Ominoso*, escrito que dedica el psicoanalista austríaco a la interpretación de *El hombre de la arena*, cuento de E.T.A. Hoffmann que tiene como eje el terror que supone la pérdida de la vista y que representa para Freud un ejemplo de la exploración del tema de lo siniestro en la literatura. A raíz del análisis de esa obra, a la luz de conceptos psicoanalíticos como la amenaza de castración y el complejo de Edipo, se establece que la mirada posee cierta relación con el órgano viril masculino. Todas estas nociones fueron esgrimidas durante el proceso de escritura del guión cinematográfico y van emergiendo a medida que se desarrolla el film, en el que aunque se obvian explicaciones sobre el pasado turbio de los personajes, la puesta en escena y la atmósfera oscura de la ficción representada invita al espectador a descubrir el origen de los conflictos que vive la familia Torrance.

Kubrick ha sabido dosificar la entrega de las informaciones clave de la historia creada por King sin recurrir a excesivas explicaciones ni dilaciones en el ritmo del film, obligando a la audiencia a construir el mapa de motivaciones y miedos de los personajes con el objetivo de comprender aquella trama que subyace a lo aparente. A medida que transcurre el film entendemos que la psicosis que se apodera de Jack es una consecuencia inevitable de su pasado, aunque no sepamos exactamente cómo fue. Kubrick opta por despertar el interés del público negándole parte de la información

---

<sup>116</sup>[http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=662&Itemid=40](http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com_content&task=view&id=662&Itemid=40) (Consultado en 06/09/12) Traducción nuestra.



necesaria para atar todos los cabos, activando la imaginación de los espectadores que miran el largometraje.

### 3.5.2. Lo siniestro en la novela

Durante la lectura de *El Resplandor* de Stephen King nos topamos en reiteradas ocasiones con lo siniestro de forma literal. El autor utiliza esta expresión en diversas ocasiones otorgándole una presencia insoslayable, que afecta determinantemente la percepción de la atmósfera general de la obra escrita. Es innegable la existencia de un vínculo entre el concepto de lo siniestro expresado por King en su narración y la naturaleza freudiana de su interpretación. Desde la perspectiva psicoanalítica, el término *das unheimliche* aparece como algo familiar y confortante que se torna no-familiar e incómodo a través de un proceso de represión psíquica, manifestándose posteriormente en situaciones que reproducen experiencias traumáticas pasadas.

King utiliza lo siniestro a lo largo de su libro, ilustrando el ambiente oscuro y sombrío que envuelve la historia y le otorga un valor esencial en su discurso. Podemos encontrar la palabra en diversos momentos de la novela. Por ejemplo:

Se quedó mirando cómo las sombras que arrojaba sobre el cielo raso esa luz lejana se convertían en una jungla sinuosa llena de plantas carnívoras, que no querían otra cosa que enredarse en torno a él, estrujarlo hasta quitarle la vida y arrastrarlo hacia abajo, hacia una negrura donde destellaba, en rojo, una sola palabra, siniestra: *redrum*.<sup>117</sup>

Más adelante se lee:

Salvo ellos, no había nadie más para ver las hojas otoñales danzando sobre él. Jack tuvo la extraña sensación de que se encogía, como si su fuerza vital hubiera quedado reducida a una débil chispa, mientras el hotel y el parque que lo rodeaba

---

<sup>117</sup> King, Stephen: Op. Cit. p. 95.

hubieran crecido de pronto, convirtiéndose en algo siniestro que los reducía a enanos con su hosco poder inanimado.<sup>118</sup>

Luego en el siguiente capítulo aparece:

- ¡Ven aquí a tomar tu medicina, llorón de mierda!

Oía acercarse al dueño de aquella voz hacia él, avanzando por el vestíbulo como un tigre en una extraña selva azul y negra. Era un devorador de hombres.

- ¡A ver si sales, hijo de perra! Exclamaba la siniestra voz.<sup>119</sup>

Otro ejemplo sería:

Frunció el entrecejo. ¿De qué siniestro rincón provenía aquel pensamiento? Era de Poe, el insigne escritorzuelo norteamericano. E indudablemente el Overlook –el hotel iluminado y resplandeciente de la invitación que tenía en sus manos- era lo menos parecido a E. A. Poe que pudiera imaginar.<sup>120</sup>

Luego:

El cuento se llamaba *Barbaazul*. Eso también lo recordaba con claridad, porque al principio le había parecido oír que papá decía *Papaazul*, y en el cuento no había papás azules ni de ningún otro color. El cuento era sobre la mujer de *Barbaazul*, una mujer muy guapa con los cabellos de color de trigo, como mamá. Cuando *Barbaazul* se casó con ella vivieron en un castillo grande y siniestro, no muy distinto del Overlook.<sup>121</sup>

De nuevo encontramos lo siniestro en el texto :

---

<sup>118</sup> Ibidem: p. 157.

<sup>119</sup> King, Stephen: op. cit. p. 197.

<sup>120</sup> Ibidem: p. 231.

<sup>121</sup> Ibidem: p. 253.

- Hace algún tiempo –explicó Jack-, los propietarios del lugar fueron unos tipos bastante siniestros. Gente de una organización de Las Vegas.

- ¿Mafiosos? –preguntó Danny-.

- Sí, mafiosos –confirmó Jack y miró a Wendy-. En 1966 allí mataron a un gánster llamado Vito Gienelli, y a sus dos guardaespaldas. En el periódico se publicó una fotografía. Es exactamente la imagen que acaba de describir Danny.<sup>122</sup>

En otra ocasión aparece:

- ¡Pero oigo voces dentro de mi cabeza! –gimió Wendy-  
¿Qué pasa? Qué es todo esto? ¡Creo que voy a volverme loca.

- ¿Qué voces? Jack la miró con una dulzura siniestra.  
Wendy se volvió hacia Danny.

- ¿Tú las oíste?

- Sí – respondió Danny, asintiendo lentamente con la cabeza-.<sup>123</sup>

En otro momento King escribió:

Después su padre había irrumpido entre las dobles puertas del frente del Overlook, ardiendo como una tea. Tenía la ropa en llamas, la piel de un color oscuro y siniestro, el pelo una zarza ardiendo.

En ese momento despertó, con la garganta cerrada por el terror, las manos contraídas sobre la sábana y las mantas. ¿Habría gritado? Miró a su madre.<sup>124</sup>

Más adelante:

---

<sup>122</sup> Ibidem: p. 361.

<sup>123</sup> Ibidem: p. 435.

<sup>124</sup> Ibidem: P. 483.

- ¡Ahora, ahora, por Cristo! – exclamó Jack con una sonrisa siniestra, mientras de una patada apartaba del camino la banqueta-. ¡Ahora sí que te tomarás tu medicina! <sup>125</sup>

En el capítulo siguiente encontramos:

Algo de ella se filtraba sin cesar, inundándole el cerebro de siniestras imágenes subliminales. Y cada vez con más fuerza veía la imagen de una mujer malherida, en un cuarto de baño, levantando desesperadamente las manos para parar un golpe, y tenía la creciente sensación de que esa mujer debía de ser... <sup>126</sup>

Por último:

El grito fue de un dolor distante, de un terror que parecía sofocado por el melancólico entorno del sueño. Sobre él se abatieron imágenes de muerte: un sapo aplastado sobre la carretera como un siniestro sello, el reloj de su padre, roto, en lo alto de un cajón de basura para tirar; lápidas, y debajo de cada una de ellas un muerto; un grajo inerte junto a un poste telefónico; los restos de comida fríos que mamá despegaba de los platos para arrojarlos en la oscura boca del triturador de basuras... <sup>127</sup>

Esta repetida aparición de la palabra *siniestro/a* termina ubicando al lector dentro de un universo misterioso y amenazante que está relacionado con el mundo de los sueños y el inconsciente, y en el cual se esconden las verdaderas apariencias de las cosas y sólo se accede a ellas mediante una conexión extra-sensorial e irracional. La continua utilización del término para referirse a espacios y ambientes que se tornan enigmáticos y atemorizantes construye una escena plagada de referencias a cosas que por alguna extraña circunstancia se convierten en advertencias mortales para los personajes. En sus psiques está rondando constantemente la idea de una fatalidad que se

---

<sup>125</sup> Ibidem: p. 578.

<sup>126</sup> Ibidem: p. 588.

<sup>127</sup> Ibidem: p. 610.

esconde detrás de lo aparente, esperando el momento preciso para emerger de entre las sombras. Es una amenaza latente durante todo el desarrollo de la novela.

Kubrick traslada esta pulsión interna de la historia hacia el terreno del cine, en el cual estas explicaciones de los pensamientos de los personajes son difícilmente traducibles, construyendo una atmósfera en la que impera un tono grave, oscuro y sombrío. Desde el inicio del film, en el que se muestra el viaje en coche de la familia Torrance hasta el Overlook, Kubrick nos sitúa a las puertas de un viaje sin retorno, una visita al infierno, una marcha fúnebre. La musicalización es lúgubre y las imágenes muestran una belleza fastuosa, que recuerda algunas pinturas románticas de Caspar Friedrich en las que la inmensidad del espacio nos abrumba y afecta por lo inabarcable de sus magnitudes, lo sublime sobrepasando los límites de la tolerancia humana, lastimando los sentimientos de quienes lo perciben. Una especie de placer doloroso que nos excede e intimida, dejándonos perplejos, desasosegados.

Los recursos empleados por Kubrick responden a las necesidades del medio en el que se desenvuelve, se opone a explicitar en exceso la existencia de lo siniestro como sensación primordial sin dejar de estructurar su discurso alrededor del concepto. Lo siniestro, en la adaptación de Kubrick de *El Resplandor*, se siente, no se describe ni se explica.

### **3.5.3. La intemporalidad del relato**

Hemos mencionado con anterioridad el papel que juega el tiempo en los relatos que suscitan y evocan la aparición de la experiencia siniestra. Y nos referimos al rol que posee el tiempo como organizador del discurso narrativo, enmarcándolo dentro de unas coordenadas cronológicas que sirven como guías sobre las cuales el espectador se ubica y estructura los contenidos asimilados. Pues bien, existen diversas formas de generar cierta incertidumbre en el público trastocando el continuo y sucesivo discurrir del tiempo como elemento discursivo y estético. La intemporalidad que pueda sugerir una historia, en tanto que es difícilmente rastreable en términos cronológicos, ocasiona una profunda incertidumbre dado que no se puede anclar el discurso a una referencia que sirva como guía en el ordenamiento de los hechos que suceden en la narración.

En realidad el espectador no es consciente de la magnitud de las elipsis temporales que suceden en *El resplandor*. La historia está estructurada en episodios separados por títulos que contextualizan la acción. Así nos introducimos en la historia con *La entrevista*, primer bloque narrativo que aparece en el relato. Después procedemos a asistir al *Día de cierre*. A esta parte le siguen secuencias que transcurren un mes después de que la familia Torrance se queda a cargo del hotel.

Los demás bloques narrativos están separados por días de la semana que aparecen mediante títulos que funcionan como referencia informativa para el público, pero que no establecen una verdadera ubicación en cuanto a la fecha exacta de los acontecimientos con respecto a los bloques anteriores. Sabemos que el día martes, viene después del lunes, y que el jueves es el día que precede al viernes, pero luego los días de la semana aparecen más bien aleatoriamente sin pertenecer claramente a una misma semana. Entonces ¿Cómo saber cuánto tiempo ha transcurrido entre un día de la semana y otro?

Es una duda que aparece ante nosotros debido a que sospechamos que el proceso de locura o psicosis que se va desarrollando en la psique de Jack Torrance y a su vez se extiende entre los otros personajes de la historia origina un des-anclaje de la percepción temporal. Han perdido la noción del paso del tiempo a causa de su aislamiento.

Es decir, que una vez inmersos dentro del hotel, aislados del mundo exterior los personajes comienzan a perder la noción real del tiempo y cada día se sucede tras otro sin diferenciarse sustancialmente entre ellos. Un lunes es prácticamente lo mismo que un viernes en el hotel Overlook. Lo que va generando en la familia Torrance y en los espectadores una falta de ubicación temporal, una intemporalidad que los sujete y los ubique cronológicamente en el discurrir de la historia. Queda claro que estamos ante grandes pasos de tiempo en los cuales la vida se hace rutinaria y que los eventos se esparcen temporalmente dejando entre ellos espacios vacíos, en los cuales los procesos psicológicos de los personajes van desarrollando conductas que actúan como mecanismos de defensa ante la dificultad de convivir encerrados en un edificio durante una extensa temporada invernal.

Recordemos las palabras de Ernest Jentsch en las cuales se mencionaba que una de las cualidades más importantes de lo siniestro es la de experimentar alguna situación en la que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más

orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro. Por lo que nuestros personajes se ven sometidos, al igual que el espectador, a una cotidianidad repetitiva que los hace perder la percepción cronológica verdadera del tiempo. Una vez superada la novedad de la situación, todo se convierte en la misma rutina día tras día, eventualmente interrumpida por eventos misteriosos que suceden dentro del hotel marcando hitos narrativos que desarrollan la trama y hacen evolucionar a los personajes hacia otros estados de ánimo. Sin embargo, llegados hasta bien entrada la historia tenemos que reconocer que desconocemos el presente cronológico en el que se sitúan los hechos.

Adentrarse en un espacio intemporal podría significar conectar directamente con el material inconsciente, onírico, aquello que no responde a una secuencia lógica de eventos. Lo que introduce al espectador en una incertidumbre temporal con relación al alcance de las elipsis que propone el relato. Esta desinformación e inquietud relacionada con el tiempo puede despertar una vivencia siniestra o, más bien, es un posible campo propicio para que sucedan experiencias que den lugar a la emergencia de lo siniestro.

#### ***Capítulos del film:***



#### **3.5.4. La aparición del fantasma en *The Shining***

Si indagamos por un momento en el núcleo de la historia de *El resplandor* encontraremos que el título de la antepenúltima obra de Stanley Kubrick se refiere directamente a un poder sobrenatural y extraño mediante el cual los seres humanos que

lo poseen son capaces tanto de percibir presencias extra-terrenales como de comunicarse telepáticamente. Ese “resplandor” que funciona a modo de sexto sentido abriéndonos la puerta de una dimensión extra-sensorial es lo que lanza la historia hacia caminos insospechados y misteriosos. Esta puerta se abre a través del personaje de Danny, el hijo de Jack Torrance, escritor encargado de vigilar el hotel Overlook durante el duro invierno de las montañas rocosas de Colorado. El niño se presenta en la novela de King como el protagonista y portavoz de la historia debido a su interesante don. Es lo que varía con respecto al film, en el cual el personaje de Jack Nicholson se convierte sin duda alguna en el protagonista de la historia, adquiriendo mayor relevancia su particular proceso degenerativo que da lugar a un brote psicótico y un estado de locura irreversible.

Pero volvamos al personaje infantil de la historia, quien se nos muestra en los primeros compases del film sentado en la mesa con su madre, Wendy. Ella le pide su opinión acerca de la posibilidad de irse una temporada al hotel, a lo que él responde con desánimo, luego su madre le pregunta por Tony, amigo imaginario de Danny que se materializa a través de los movimientos de su dedo índice y su voz, aunque distorsionada. Tony responde negativamente a la invitación de ir al hotel sin ningún motivo aparente, cuestión que deja un aire de misterio en el espectador. Misterio que se resuelve un par de secuencias más adelante cuando Danny habla con su dedo en el cuarto de baño de su hogar, detalle que llama inmediatamente nuestra atención debido al carácter siniestro de la conversación que mantienen. A continuación, una habitación con ascensores al fondo es inundada por litros de sangre, la imagen de unas gemelas infantiles aparece ante nosotros y todo se ofusca sugiriendo el desvanecimiento de Danny.

Tony es un portavoz de presagios funestos y malos agüeros, es capaz de presentir las tragedias venideras y de percibir lo terrible y abominable. Tony sería la sensibilización de este sexto sentido de Danny que, ante la desestructuración de la configuración del sujeto del niño, propiciada por un evento desafortunado (un ataque de ira de su padre terminó por dislocarle el hombro de un tirón), se ha apoderado de la psique del niño.

Es rebatible la idea de que este hecho, que permanece como un pequeño secreto de familia, sea el causante de la escisión del yo de Danny y la consecuente aparición de



la figura de Tony quien, en palabras del niño, habita dentro de su boca. Un detalle estructural importante del film es necesario apuntar aquí: en la versión de metraje reducida de la cinta se omite una secuencia en la cual se explica el violento incidente familiar y el efecto que éste ha causado en el niño. Lo que en una versión de mayor metraje se puede observar es la secuencia de la visita de la enfermera que atiende a Danny, después de que éste sufriera un desmayo al vislumbrar imágenes pavorosas en su mente. En esta versión corta de la película esta información se suprime por cuestiones de tiempo pero forma parte de la historia indiscutiblemente.

Y es que el proceso de locura que experimenta el niño está ligado directamente a ese “resplandor” que prácticamente termina convirtiéndose en una maldición para él. Durante toda su estancia en el Overlook, observa los fantasmas de las gemelas que han sido asesinadas por su padre, quien fue víctima de la “fiebre de la cabaña” cuando estuvo a cargo del hotel durante un invierno anterior. También le vemos tentado constantemente a adentrarse en la habitación 237, en la cual yace el fantasma de una mujer en la bañera. Más adelante un impulso homicida se apodera de Danny que, poseído por esa fuerza diabólica intenta asesinar a su madre con un cuchillo.

### *Danny habla con su amigo imaginario Tony*



Toda esta pesadilla que vive la familia Torrance durante su funesta estancia en el Overlook había sido presagiada por el mismo Danny en los primeros momentos del film, con lo que se plasma aquella connotación del concepto de lo siniestro que interpreta la experimentación de esta vivencia a través de todas aquellas confirmaciones de presagios funestos que se reafirman en las vivencias cotidianas. Recordemos las afirmaciones de Sigmund Freud en las cuales atribuía un carácter siniestro a todos

aquellos presentimientos temidos por el sujeto que encuentran una ratificación en la realidad.

Tony funciona como la figura del doble, se convierte en el traductor de las visiones proporcionadas por su don, lo que le obliga a ver lo prohibido. Si bien la conversación que ha mantenido apenas llegar al hotel con el señor Dick Hallorann, el cocinero de color que trabaja habitualmente en el Overlook, ha servido para confesar poseer “el resplandor” y compartir este privilegio con su amigo negro, quien también se atribuye la posesión de este poder, Hallorann advierte al niño sobre las experiencias terribles que han sucedido en el hotel en años pasados, aunque le afirma que son “como las páginas de un libro, no son reales”, en un intento de no despertar en demasía la curiosidad y el temor que se alojan en el espíritu de Danny y que en el transcurso de la narración se acrecientan hasta límites insospechados.

Pero todo esto no sirve para desviar la mirada del niño, quien intuye que algo terrible ha sucedido en la habitación 237. En un primer intento de intromisión en el cuarto, comprueba que la puerta está cerrada. Más adelante, una pelota es arrojada hacia su regazo mientras juega con sus coches, lo que le invita a inspeccionar de dónde ha venido el lanzamiento. Al acercarse, nota que la puerta de la habitación 237 está abierta y se dispone a entrar, acción que queda sugerida por el director mediante un encadenado que nos traslada a otro espacio diferente del hotel a medida que un plano subjetivo de Danny penetra en el cuarto.

Luego aparece con rasguños en el cuello, agresiones de las que su madre halla como único culpable al padre, aunque más adelante el niño confiesa que una mujer ha intentado estrangularle en la habitación 237, lo que incrementa la tensión entre los miembros de la familia y sume a Danny en un estado de pánico durante buena parte del tramo final del largometraje. Esta suerte de pulsión escópica, como hubiera dicho Lacan, que impulsa a Danny a ver lo prohibido termina revelándole ese secreto que se esconde dentro de las paredes del Overlook.

### **3.5.5. Premoniciones funestas**

A lo largo de la novela *The Shining* se va construyendo un clima de suspense que amenaza con estallar en cualquier instante, de hecho termina estallando finalmente

cuando Jack pierde el juicio e intenta asesinar a su familia como una vez lo hubiera hecho un tal Delbert Grady, antiguo cuidador del hotel que sucumbió ante la denominada “*fiebre de la cabaña*”, enfermedad que aparece en los seres humanos tras pasar largos períodos de tiempo hacinados en un mismo espacio. Desde los primeros compases de la obra escrita se expone el tema de los presagios de manera explícita. Ejemplo:

Dio un golpecito sobre el dial principal, que de cien libras por pulgada cuadrada había pasado a marcar ciento dos durante el soliloquio de Watson. Jack sintió que un escalofrío le recorría la espalda y tuvo una premonición siniestra.<sup>128</sup>

La novela *El Resplandor* expone el tema de lo siniestro desde diversas perspectivas. Una de ellas se construye sobre la cualidad fantástica relacionada con el don al cual hace referencia el título de la obra. Ese resplandor que ilumina el pensamiento y se manifiesta a través de visiones trágicas se convierte a su vez en una desgracia para quienes lo sufren. Es una especie de mal agüero que nos advierte de la fatalidad que se avecina. Danny, el pequeño hijo de Jack, es el desafortunado miembro de la familia elegido para presagiar la desgracia. Desde los primeros compases de la obra escrita el niño intuye que su padre eventualmente terminará haciéndole daño. Incluso en el capítulo cinco de la novela King cierra con el diálogo:

- ¿Papá?

- ¿Qué?

Danny titubeó, mientras miraba el rostro abstraído de su padre.

- Cuando estaba esperando que volvieras de ese hotel, tuve una pesadilla ¿Recuerdas cuando me quedé dormido?

- Sí.

Era inútil. Mentalmente su padre estaba en otra parte, no con él. Volvía a pensar en “algo malo”.

- ¿Qué soñaste, hijo?

---

<sup>128</sup> King, Stephen: “*El Resplandor*.” Debolsillo – Barcelona 2012. p. 44.

- Nada –respondió Danny mientras salían del aparcamiento, y volvió a guardar los mapas en la guantera.

- ¿Estás seguro?

- Sí

Jack miró a su hijo con fugaz inquietud, y después siguió pensando en la obra.

Soñé que me hacías daño papá, pensó Danny.<sup>129</sup>

En la novela la amenaza que se cierne sobre Danny no es otra que la de su padre. El terror que siente el niño de que Jack pueda hacerle daño ocasiona las pérdidas de conocimiento y la posterior escisión de la personalidad de Danny dando origen a Tony, el amigo imaginario que le guía a través de las visiones más funestas y atemorizantes que puede construir en su prematura psique. Posteriormente en el desarrollo de la historia el ambiente fantástico y supersticioso que envuelve el hotel Overlook no es más que el hábitat perfecto para que emerjan los fantasmas de ambos.

Kubrick resuelve de manera sucinta, pero eficaz, la aparición de Tony, el otro yo de Danny y portador de premoniciones funestas. En la escena en que Danny está en el baño mirándose frente al espejo, éste habla con su dedo índice y le pregunta por qué no deben ir al hotel. Luego, Danny tiene la visión del ascensor inundado de sangre, aportación del director americano que retrata de manera impactante la noción de fatalidad que pretende comunicar ese “*resplandor*”.

### ***Tony muestra a Danny una visión siniestra***



---

<sup>129</sup> King, Stephen: Op. Cit. p. 76.

### 3.5.6. Dr. Jekyll y Mr. Hyde

Jack Torrance guarda una innegable similitud con el personaje principal de la novela de Robert Louis Stevenson, *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de 1886.<sup>130</sup> Este aspirante a escritor que de día es profesor de literatura, marido y padre de un niño, se comporta como un ciudadano correcto en términos morales y es un sujeto aparentemente integrado dentro de la sociedad. Sin embargo, tal y como le sucediera al Dr. Jekyll al inventar aquel brebaje fantástico que avivaba su deseos malignos, Jack está condenado por su adicción a la bebida. Ésta representa la poción mágica que provoca la aparición de su personalidad malvada y le conduce hacia una especie de trastorno de la identidad o de la personalidad.

Stevenson escribió su novela antes de que aparecieran las teorías psicoanalíticas freudianas que explicaban la estructura del sujeto y el conflicto de las pulsiones existentes entre el triángulo Yo, Ello y Súper-Yo. Pero estas nociones tempranas del escritor inglés resultaron fundacionales para la conceptualización de estas ideas, se han constituido como una ejemplificación antonomástica de los desórdenes bipolares que afectan a los individuos. También se ha convertido en una de las constantes instauradas en el género de terror y que ha devenido en la creación del concepto del *Doppelgänger*: la coexistencia del bien y el mal dentro de la misma entidad, la pugna vital entre los deseos prohibidos y la ley, el hombre social explorando su lado oscuro.

En la novela de Stephen King, *El Resplandor*, el tema de la doble personalidad de Jack es uno de los pilares fundamentales sobre los que se construye el suspense y consecuentemente el terror del relato. En la novela es mucho más evidente que el detonante de estos estados alterados de Jack ha sido un alcoholismo creciente que le ha transformado en una persona improductiva, descentrada y peligrosa para su familia. Ellos son quienes sufren las consecuencias de la adicción de Jack, que se comporta de manera maligna empujado por impulsos psicópatas cuando se encuentra en estado de embriaguez. La bondad de Jack está amenazada por su dependencia del alcohol,

---

<sup>130</sup> Stevenson, Louis. R.: *“El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde”*. Editorial Edaf. 1997.

sustancia que lo transforma en un ser enajenado capaz de herir a las personas que ama. A diferencia de Mr. Hyde, Jack ataca directamente a su entorno más cercano, matiz que le confiere una naturaleza doméstica a la violencia que desata en sus actos. Esta condición es una característica de la novela de King que encontramos a lo largo de la obra, una explicación de la lucha interna de Jack contra sus frustraciones y decepciones personales.

King desarrolla el arco de transformación del personaje de Jack en la novela. El lector va conociendo los motivos y causas de sus acciones a medida que entendemos sus anhelos y deseos. También obtenemos información clave a través de los pensamientos de Wendy y Danny, quienes hacen una retrospectiva de la historia familiar detallando los hitos más trascendentes de su pasado. El lector puede adentrarse en la privacidad de ese núcleo familiar descubriendo los secretos más íntimos, desde donde se originan los verdaderos temores que les aterran. En el film de Kubrick, aunque también se desarrollan estas ideas, se trabaja el tema del terror como una amenaza externa primordialmente. La entrada al hotel Overlook y la convivencia claustrofóbica en este recinto es la causa principal de la pérdida de la armonía de la familia, a diferencia de la novela, en la que se han contado diversos episodios desafortunados antes de la entrada al hotel.

Si bien en determinadas escenas se hacen referencias a eventos turbios del pasado, Kubrick ha decidido desechar la oportunidad de mostrar que las relaciones familiares estuvieran en una situación límite mucho antes de que Jack aceptara la oferta de trabajo como cuidador del Overlook. Intuimos que la familia se encuentra afectada por una tensión que se siente en el ambiente desde el arranque del film, pero no sabemos a qué se debe. En cierto sentido, el director americano se adelanta a su audiencia al mostrar desde el inicio una situación que esconde la verdad de los personajes: el espectador parte sin ninguna información sobre ellos, ésta se va revelando a medida que se desarrolla la trama, se muestra a través de acciones, no de recuerdos ni evocaciones que desplacen la historia del lugar vital en la que se desenvuelve, el Hotel Overlook. Esta estrategia de Kubrick otorga una importancia primordial al espacio como herramienta para crear suspense y terror. Mientras más anclada esté la acción a un determinado espacio, hasta el punto de convertirse en un personaje más en la historia, más potentes serán las sensaciones despertadas en el espectador. Kubrick intentó

sumergir a la audiencia en la experiencia de aislarse de cualquier referente del mundo exterior suprimiendo la mayoría de los capítulos que suceden fuera del hotel.

### 3.5.7. Repetición inquietante

Otro aspecto que nos atañe en el análisis de *El resplandor* es el de resaltar aquellos eventos que guardan cierta relación entre sí y además contienen un significado que va más allá de lo aparente. Es necesario compartir una afirmación que hizo el propio Kubrick acerca del trabajo de documentación previo al rodaje del largometraje:

“Según el ensayo *La inquietante extrañeza de lo cotidiano* de Sigmund Freud, la repetición por coincidencia –lo que se llamaría inquietante coincidencia- es un poderoso estimulante de esta rara emoción. A este propósito Stanley Kubrick le confesó a Michel Ciment: Freud decía que lo siniestro es el único sentimiento del que podemos tener una experiencia más intensa en el arte que en la vida. Si hubiera que justificar de algún modo el cine de género, creo que con esta afirmación bastaría”.<sup>131</sup>

A sabiendas de que lo siniestro efectivamente encuentra en el arte un campo más propicio para emerger en una mayor dimensión que en la vida real, Stanley Kubrick utiliza algunos recursos estéticos en busca de lograr representar y transmitir lo ominoso, creando la atmósfera más favorable para la aparición de este sentimiento. Por ejemplo, podemos afirmar que una cifra particular viene a jugar un papel determinante en la configuración de este universo cerrado en el cual se repiten los números aparentemente al azar.

En el caso de *El resplandor* el 42 viene a ser la cifra que representa o significa algo que está más allá del mismo significante. Sería el número mágico que en repetidas ocasiones se muestra camuflado a lo largo del film. En una primera instancia lo vemos en la manga del jersey que lleva Danny en las primeras secuencias del film que transcurren en su casa. Más adelante vuelve a hacerse presente en una frase del noticiario que observan en la tele y en el cual se habla de un presupuesto de 42 millones

---

<sup>131</sup> Krohn, Bill (2010): “Cahiers du cinéma: *Maestros del cine, Stanley Kubrick*.” París: Cahiers du cinéma. p. 71.

de dólares. Cuando Wendy y Danny miran una película podemos notar que se trata del film *Verano del 42*. La habitación encantada sería un buen ejemplo de las cifras camufladas dentro de pequeñas ecuaciones, en este caso hablamos de la habitación 237 que en términos matemáticos se podría expresar como  $2 \times 3 \times 7$  que daría como resultado el número 42 y, por último, vemos una cifra que llama nuestra atención, se muestra en la foto en la que está Jack Torrance en una fiesta dada en el hotel en el año 1921, representando el 21 la mitad de 42.

Todas estas repeticiones en torno a la cifra no son más que formas de esconder un significado inexpresable en otros términos por el realizador. En el estudio elaborado por Geoffrey Cocks *The wolf at the door* el autor sostiene que Stanley Kubrick tenía un trauma referente a la Segunda Guerra Mundial, al ser hijo de inmigrantes húngaros asentados en el Bronx y haberse criado durante el período bélico, lo que, según Cocks, había creado una obsesión por el tema dentro de la mente de Kubrick. Recordemos que durante mucho tiempo estuvo interesado en realizar una película sobre el holocausto judío de la segunda guerra, con lo que se sospechaba que Kubrick tenía intención de acercarse al tema, pero era incapaz de hacerlo directamente.

Cocks recuerda que en el año 42 el general nazi Himmler ordenó la Solución Final, una estrategia militar que estaba dirigida a concretar el exterminio total del pueblo judío en los campos de concentración. También compara la forma en que suben los créditos iniciales de color azul que se presentan en la película con el humo que emanaba de los hornos crematorios. No en balde la utilización de la música de Héctor Berlioz, *Dies Irae* enfatiza de manera insoslayable el carácter fúnebre del viaje que realiza la familia Torrance hacia las montañas de Colorado, como si tratara de un pequeño contingente que se aproxima hacia su trágico destino.

Otra de las repeticiones inquietantes de *El Resplandor* está relacionada con la secuencia de la bañera de la habitación 237, en la que Jack descubre la presencia del fantasma de una joven que despierta su deseo, pero que se convierte en un zombie anciano que le persigue hasta espantarlo y hacerle abandonar la habitación. Algunos críticos han convenido en que la bañera ha sido un lugar recurrente dentro de la filmografía de Kubrick. Podemos ver en *Lolita* una escena en la que una cámara subjetiva se adentra en el baño en el que está Charlott, la mujer de Humbert. Él fantasea con asesinarla para quedarse con su hija, Dolores. En *El Resplandor* existe una



coincidencia con los fantasmas que aparecen en la secuencia del baño de la habitación 237, aunque en esta ocasión se desea a la hija, pero se abraza a la madre.

También encontramos una escena que involucra una bañera en el final de *2001*, la que transcurre en la habitación que sirve de morada al capitán Bowman. Éste recorre el recinto con su mirada, cuando se detiene sobre el baño se escucha la voz de una mujer que grita auxilio, mujer que pudiera ser Charlott, quien ha sido asesinada por Humbert en sus fantasías y que más adelante aparece en *El Resplandor* muerta. Una secuencia que se esparce a través de tres films y en un espacio de tiempo de alrededor 25 años.

Michel Chion hace una observación audaz con referencia a la percepción de la figura del niño/niña por parte del director y tiene que ver con la inquietante repetición de la figura hijo/hija único. Si recordamos varias de las películas de Stanley Kubrick, observaremos cómo la figura se repite. De esta manera encontraremos que *Lolita* es hija única, al igual que la hija de Heywood en *2001*, Alex en *La naranja mecánica* es también hijo único al igual que Barry Lyndon y Danny Torrance en *El Resplandor*. Por último, en *Eyes Wide Shut* el matrimonio conformado por Bill Hartford y Alice tiene en Elena a su hija única, de momento, corroborando esta visión de infancia solitaria que posee el director y que traduce en sus historias dejando a los infantes desprovistos de hermanos.

Todas estas repeticiones muestran signos propios del inconsciente del autor, quien siempre recurre a ideas similares que brotan de su creatividad, fruto de inquietudes y obsesiones que le acompañan durante su producción artística.

### **3.5.8. La palabra *redrum***

En la novela de Stephen King se establece una relación entre la palabra *redrum* y otra que representa una amenaza para la familia Torrance: *divorcio*. El divorcio según la obra escrita, es una palabra que no se pronuncia dentro del núcleo familiar debido al temor a la separación que comparten los componentes de ésta. Danny es quien más lo sufre porque no se le permite opinar sobre este asunto, sabe que la decisión está en manos de sus padres, en concreto de su madre, quien es la que ha dado un ultimátum a Jack como consecuencia de su creciente alcoholismo y los efectos que ha generado su

perjudicial conducta sobre el entorno. Por lo tanto, el niño ha sido testigo de la tensión existente entre sus padres, originados por los “malos comportamientos” de Jack. Esto se convierte en el mayor miedo de Danny, la posibilidad de que sus padres se divorcien le aterra hasta el punto de que sólo escuchar la palabra le intimida. King narra estas ideas desde el punto de vista de Danny, quien tiene una visión del tema bastante madura para su edad (tiene cinco años) pero también inocente. Esta amenaza de separación que actúa sobre el hijo es lo que le induce a relacionar la fatalidad con este temor, la relación *redrum-divorcio* queda establecida desde los primeros capítulos de la novela, durante una de las primeras pérdidas de conocimiento de Danny:

El mayor terror de la vida de Danny era el *divorcio*, palabra que se le aparecía mentalmente como un cartel pintado con letras rojas, cubiertas de serpientes sibilantes y venenosas...

Lo que más aterrorizaba a Danny del divorcio era que había notado que esa palabra estaba presente en la cabeza de sus padres, a veces en forma difusa y relativamente distante, pero otras como algo tan denso, oscuro e impresionante como las nubes de tormenta...

Era una idea que por aquel entonces había rondado principalmente a su madre, y Danny había vivido en el terror constante de que ella arrancara la palabra del cerebro y la pronunciara, convirtiéndola en realidad. *Divorcio...* era una corriente subterránea constante en el pensamiento de sus padres, una de las pocas ideas que Danny podía detectar, como se percibe un ritmo musical sencillo. Pero al igual que un ritmo, la idea central no era más que la espina dorsal de otras ideas más complejas, de cosas que él todavía ni siquiera podía interpretar, que se le presentaban como colores y estados de ánimo.<sup>132</sup>

En este capítulo de la novela se evidencia la sensación que genera la palabra divorcio en Danny. Esos estados de ánimo que el niño preferiría no fueran revividos nunca más, pues le suponen una amenaza que le aterroriza. Tras convivir durante largos períodos de tiempo con esta situación rondando en el ambiente familiar, como un espía

---

<sup>132</sup> King, Stephen: Op. Cit. P. 55.

que está a la espera de que suceda el crimen que demuestre y corrobore las sospechas, el niño durante sus conocidas pérdidas de conocimiento entra en contacto con su inconsciente, en el cual se depositan todas las imágenes mentales primarias de su infancia. Aquellos contenidos que han sido reprimidos y mantenidos al margen de la consciencia ya sea por su esencia desagradable e incómoda, aunque se trate de nociones que poseen una intensa actividad y se exterioricen a través de manifestaciones espontáneas específicas, aparecen constantemente inmovilizándole.

Las pérdidas de conocimiento de Danny se convierten, por lo tanto, en el terreno propicio para que aquel material inconsciente se revele ante él tomando la forma de pesadillas que le atormentan con sus peores temores. Sólo que en las pesadillas las informaciones aparecen desordenadas, las palabras incluso. *Redrum* es una deformación del inconsciente de la palabra *murder* o, más bien, una inversión del orden de las letras. La primera vez que leemos correctamente el vocablo es en un espejo, lo que le confiere una naturaleza especular que proviene de la otra imagen de Danny, Tony. Esa imagen que aparece en sus pesadillas y que representa la fatalidad toma el lugar de los temores reprimidos almacenados en el inconsciente del niño. Por esta razón, Danny no comprende el significado de la palabra *redrum*, y no se debe sólo a que es un niño y no alcanza a leer correctamente. En la novela el sentido de la expresión aparece velado para él porque se muestra como un enigma creado por su otro “yo”, Tony quien despierta sus sensaciones más angustiantes. Durante la visita al médico Edmonds, tras un ataque epiléptico en el cuarto de baño, el niño y el doctor mantienen la siguiente conversación:

- Danny, ¿Qué te mostró Tony anoche, cuando te encerraste en el cuarto de baño?

- No lo recuerdo – respondió de inmediato.

- ¿Estás seguro?

- Sí señor.

- Hace un momento dije que cerraste la puerta del lavabo, pero no era así, ¿Verdad? *Tony* cerró la puerta.

- No, señor. Tony no podía cerrar la puerta porque él no es real. Pero quería que yo lo hiciera y lo hice. La cerré con pestillo.

- ¿Tony te muestra siempre dónde están las cosas perdidas?

- No, señor. A veces me muestra cosas que van a suceder.

- ¿De veras?

- Una vez me mostró el parque de atracciones y animales salvajes de Great Barrington. Tony me dijo que papá me llevaría allí para mi cumpleaños, y lo hizo.

- ¿Qué más te muestra?

El niño frunció el entrecejo.

- Letreros. Siempre me enseña letreros viejos y tontos. Casi nunca puedo leerlos.

- ¿Por qué crees que Tony hace eso, Danny?

- No lo sé. –La cara de Danny se iluminó y agregó- Pero papá y mamá están enseñándome a leer y yo me esfuerzo mucho.

- Para poder leer los letreros de Tony.

- Bueno, en realidad quiero aprender. Pero también es por eso, claro.<sup>133</sup>

Más adelante Danny confiesa que Tony le muestra la palabra *redrum* reiteradamente en sus pesadillas. El doctor no es capaz de adivinar el significado de esta expresión, asociando el juego de sílabas con el ron-rojo. King muestra al niño constantemente angustiado por la necesidad de aprender a leer durante la novela. Sus padres llegan a preocuparse por la intensidad y dedicación que Danny aplica para iniciarse en la lectura con tan sólo cinco años de edad. Es notable también la capacidad que él muestra para comprender que Tony no es real y que, por tanto, es producto de su imaginación. Es una creación que en sus inicios le sirvió para acompañarle en su

---

<sup>133</sup> King, Stephen: Op. Cit. P. 211-212.

soledad, un “amigos invisible”, pero que se había convertido en su otro “yo”, el doble malvado que le incitaba a la fatalidad. Se podría decir que la angustia que invade a Danny es su propia incapacidad para comprender la naturaleza de su miedo a la muerte o el divorcio de sus padres y de que exista la posibilidad inminente de enfrentarse a ello.

En la novela, el doctor Edmonds realiza un sucinto diagnóstico psicológico del perfil de Danny. El niño deja la consulta y sus padres entran al despacho del médico para mantener una conversación. Edmonds explica que Tony era una creación imaginaria como muchos otros casos que había visto de niños que se inventaban amigos invisibles para sentirse acompañados en los momentos de soledad. Sin embargo, apuntó que la aparición de este personaje se debía a diversos eventos traumáticos en la vida de Danny y la familia. Pertenecía a esa época oscura de la vida de los Torrance en la cual Jack se dejaba llevar por su alcoholismo y Wendy le amenazaba con dejarle. Cuando reinaba un silencio tenso en la casa y parecía imposible pronunciar una palabra sin que se crisparan los nervios. En ese contexto, Danny y su inmensa creatividad emigraron hacia una zona privada e introspectiva en la que emergió su compañero misterioso. En un principio éste apareció como una figura necesaria y útil, pero progresivamente se había convertido en un lastre que incordiaba a Danny y le hacía experimentar cosas repulsivas, cuestión que parecía algo temporal pero que seguía acechándole constantemente. En el capítulo de la novela de King titulado *En el consultorio* se puede leer:

- Exacto –prosiguió Edmonds-. Pues bien, sospecho que Danny estaba en excelente situación para desarrollar una psicosis con todas las de la ley. Una vida familiar desdichada, mucha imaginación, el amigo invisible, que para él era tan real que casi se hizo real para ustedes... En lugar de “pasársele esa esquizofrenia infantil”, Danny podría haberse pasado a ella.

- ¿Y terminar siendo autista? –inquirió Wendy-, que había leído algo sobre el autismo, y la palabra misma la asustaba, ya que le sonaba a un terrible silencio blanco.

- Tal vez, pero no necesariamente. Podría haberse limitado a entrar en el mundo de Tony y no haber regresado a lo que él llama “las cosas reales”.

- ¡Dios! –suspiró Jack-.

- Pero ahora la situación básica ha cambiado drásticamente. El señor Torrance ya no bebe, están en un lugar nuevo, donde las condiciones obligan a los tres a estrechar más que nunca la unidad familiar [...] En mi opinión está en una perfecta situación curativa. Y pienso que el hecho mismo de que sea capaz de establecer una diferenciación tan nítida entre el mundo de Tony y “las cosas reales” habla a favor de la salud mental de Danny. Él dice que ustedes ya no piensan en divorciarse. ¿Tiene razón?

- Sí –respondió Wendy, y Jack le apretó le apretó con fuerza la mano.

Edmonds hizo un gesto de asentimiento y comentó:

- En ese caso ya no necesita a Tony. Danny está expulsándolo de su sistema. Tony ya no le trae visiones placenteras sino pesadillas hostiles que lo asustan demasiado para poder recordarlas, salvo fragmentariamente. Danny interiorizó a Tony durante una situación vital difícil, por no decir desesperada, y ahora Tony se resiste a marcharse. Pero lo *está* haciendo. Su hijo es como un drogadicto que está dejando el hábito.<sup>134</sup>

Luego, más adelante, es Jack quien se encarga de explicar someramente la psicología del niño valiéndose de sus escuetos conocimientos psicoanalíticos.

Freud dijo que el subconsciente nunca nos habla en lenguaje literal, se vale de símbolos. Si uno sueña que está en una panadería donde nadie habla su idioma, tal vez esté preocupado por su capacidad para mantener a su familia, o tal vez siente que nadie lo entiende. He leído que soñar que uno se cae es una de las canalizaciones más comunes de los sentimientos de inseguridad. Son juegos, nada más que juegos. La parte consciente de un lado de la red, el subconsciente del otro, pasándose uno a otro una imagen absurda. Lo mismo que

---

<sup>134</sup> King, Stephen: Op. Cit. P. 224-225.

con la enfermedad mental, las corazonadas y todo eso. ¿Por qué habría de ser diferente la precognición? Tal vez Danny realmente hubiera visto sangre en las paredes de la suite presidencial. Para un chico de esa edad, la imagen de la sangre y el concepto de la muerte son poco menos que intercambiables. De todas formas, para los niños la imagen es siempre más accesible que el concepto.<sup>135</sup>

Las aportaciones del psicoanálisis en la obra de King son evidentes, aunque Kubrick no ahonda demasiado en este conflicto en su adaptación, desplazando la atención del espectador hacia el problema de Jack, quien desde el inicio del film se muestra afectado por las presiones de la vida familiar, exteriorizando un estado de ánimo que anticipa el extravío de su raciocinio y el estallido de sus impulsos violentos. Las causas en el film de Kubrick no poseen explicaciones literarias, la creciente locura de Jack está relacionada con “*la fiebre de la cabaña*”, su alcoholismo, sus frustraciones como escritor y los fantasmas de su pasado, recordemos el plano final del largometraje en el que se ve a Jack en una foto de 1921, y las palabras que le decía Grady en el baño: “Usted siempre ha sido el vigilante”. El director americano enfatiza el carácter fantástico de la historia ubicando su dilema esencial en la existencia de una misteriosa fuerza que actúa sobre los seres humanos y que los hace entrar en contacto con su lado oscuro estimulados por estallidos psicóticos.

Toda esta exégesis psicológica desarrollada por King en *El Resplandor* le otorga al lector las claves necesarias para comprender el conflicto interno de los personajes y no deja cabos sueltos en el transcurso de su narración. La naturaleza del drama está determinada por causas explícitas que no admiten otras interpretaciones distantes de lo que el escritor argumenta. En cierto sentido se podría decir que la historia de King está cerrada. Cuestión que no es tan evidente en la adaptación cinematográfica. En una entrevista de Vicente Molina Foix, Kubrick respondió:

Existen los casos en los que se suelen añadir demasiadas pistas psicológicas que expliquen por qué Jack es como es, lo cual no es verdaderamente importante.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Ibidem: p. 386.

<sup>136</sup> Castle, Alison: Op. Cit. 462. Nuestra traducción.

Durante esa entrevista se profundizó en el tema de la adaptación de la novela. Kubrick opinó acerca de la omisión del contexto psicológico de los personajes que desarrolló en la primera parte de la novela y los cambios que hizo en la historia.

El mayor giro está en los últimos treinta minutos del film, porque el clímax de King realmente consistía sólo en la confrontación de Jack con Danny, en la que Danny dice algo así como: “Tú no eres mi padre,” y luego Jack se da la vuelta y baja a las calderas y el hotel explota. Lo más importante que hicimos Diane Johnson y yo fue cambiar el final, para cambiar el énfasis de lo que acabas de describir sobre las cosas referidas al pasado de la familia y el padre de Jack.<sup>137</sup>

Es cierto que Kubrick logra describir eficazmente los detalles que revelan significados enmascarados de los personajes. Esta posibilidad le permite prescindir de excesivas explicaciones acerca de la naturaleza de los comportamientos de los seres humanos. El horror presente en la película tiene una naturaleza indefinida y está enfocado hacia la construcción de una atmósfera siniestra, creando una obra de género en estado puro. Kubrick comentó:

Creo que la única regla que conozco relacionada con los géneros es que no se debería intentar de explicar, de encontrar cuidadosas explicaciones para lo que sucede y que el objetivo de la cuestión es producir una sensación siniestra.

### *La pista de Tony*



---

<sup>137</sup> Ibidem: 462. Nuestra traducción.





### 3.5.9. Jack Torrance y las psicosis

Gilles Deleuze calificó el cine de Stanley Kubrick como un cerebro con disfunción. En la mayoría de sus films se esgrime la idea de que uno de los personajes principales pone en riesgo toda la aparente armonía y tranquilidad con sus procesos de locura que no hacen más que precipitar el destino trágico que les aguarda. Sucede en *2001* cuando HAL 9000 comienza a mostrar signos de malfuncionamiento y termina por asesinar a toda la tripulación excepto al capitán Bowman. En *Dr. Strangelove*, un individuo pone en peligro de exterminio nuclear al mundo entero. En la *Chaqueta metálica*, el recluta Patoso no es capaz de contener su estado de locura a consecuencia del duro entrenamiento de los *marines* y termina aniquilando al sargento Hartman y suicidándose con su rifle.

En *El Resplandor* es claramente el personaje de Jack Torrance, desde un retrato psicológico más profundo que el de los anteriores ejemplos, quien desarrolla un proceso psicótico que pone en riesgo la vida de su familia. Si bien para los espectadores queda algo escueta la información concerniente a los motivos que disparan este brote psicótico que se apodera de él, quizá exista alguna referencia a cierto alcoholismo o simplemente el hecho de permanecer aislado y recluido en un hotel sepultado por la nieve en medio de las montañas, estas causas parecen ser suficientes y no representan ningún obstáculo para creer en la verosimilitud de ese estado de crispamiento y violencia psicópata que se instala en él.

Kubrick siempre se ha interesado en mostrar al hombre en su fase primitiva, irracional, inconsciente, violenta y en el caso de *El Resplandor* hay una buena dosis de

estas nociones representadas en el transcurso de la narración, lo que hace de este film un campo propicio para explorar la experiencia de lo siniestro desde una perspectiva que no había tratado el director con tanta profundidad anteriormente, la desestructuración del sujeto y su acercamiento a la realidad, en este caso, ese ambiente rodeado de misterio y superstición que progresivamente se va instalando en los personajes reavivando viejas convicciones animistas que habían sido superadas en fases anteriores. Así es como Jack inicia un viaje hacia las profundidades de su psique, encontrando fantasmas internos que interactúan con él haciendo indivisible la línea entre la realidad y la fantasía, generando en el espectador una incertidumbre característica de las vivencias siniestras.

Si bien cabría decir que el film trata temas directamente relacionados con los procesos psíquicos de los personajes, la mayoría de los acontecimientos ocurren motivados por la exposición del sujeto a contextos en los que emergen conductas extremas, por lo que ya inicialmente el relato se estructura en torno a situaciones inusuales que responden a las claves propias del cine de género. Recordemos la observación que hacía Kubrick de éste atribuyéndole la capacidad de proporcionar un medio adecuado para transmitir la sensación de lo siniestro.

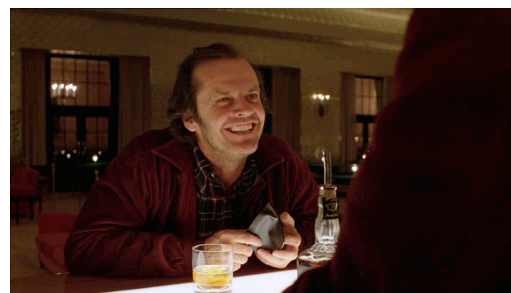
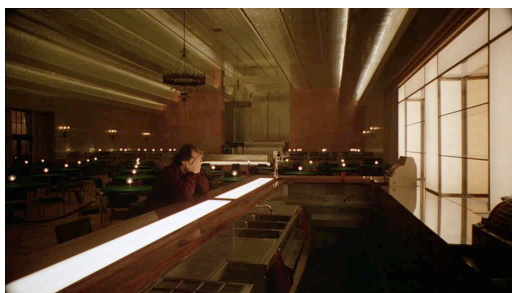
Jack Torrance es un retrato de la locura que se dispara incontrolablemente sin frenos, poseído por fantasmas internos que le manipulan como a un títere despertando sus impulsos psicópatas. “La fiebre de la cabaña” que enloquece a sus víctimas y las arroja hacia el vacío o, más bien, las sumerge en una realidad en la cual no se puede distinguir la veracidad de los hechos. La línea entre realidad y fantasía se vuelve invisible. Una sensación de *déjà vu* también acompaña a nuestro protagonista constantemente, incluso desde el momento de su llegada y sus primeras impresiones del hotel, sensación que se acrecienta a medida que transcurre el film. Si bien Jack en los primeros momentos de la película comenta a Wendy que tiene la sensación de haber estado allí en el Overlook con anterioridad, más adelante llegará a mantener conversaciones con fantasmas del hotel como si se tratara de viejos amigos a los cuales llevaba tiempo sin ver.

Una secuencia ilustrativa de esta noción es la primera escena en el Gold Room, salón de fiestas que durante la temporada de invierno permanece cerrado y sin ninguna reserva de alcohol disponible. Jack se sienta en la barra y frente a él aparece un

camarero de nombre Lloyd. Notamos que son viejos conocidos por la manera familiar en que discurre el trato entre ambos. Detrás de Lloyd está la estantería de bebidas que aparece bien abastecida de alcohol, de hecho Jack solicita una bebida que Lloyd sirve con gusto. Al momento de pagar Jack descubre que no tiene dinero, a lo que Lloyd responde que no hace falta. En este momento Kubrick utiliza los recursos cinematográficos para construir una fantasía que es percibida sólo por Jack. Sería como una alucinación que le introduce en una dimensión habitada por fantasmas que interactúan con él. Esa estrategia mediante la cual se mezcla lo fantástico y lo real produce un desconcierto que funciona como campo abierto para la aparición de la experiencia de lo siniestro.

El desconcierto se debe a que se muestra desde una perspectiva subjetiva y no como parte esencial del universo que se representa en la historia. Cabría recordar aquella distinción que dividía a las formas artísticas que por naturaleza plantean un relato en el cual lo fantástico se convierte en todo un conjunto de reglas mediante las cuales se rige ese particular universo representado y que permiten la convivencia de seres insólitos con los terrenales. En el caso de *El resplandor* la irrealidad que se muestra en la ficción se elabora en la psique de los personajes. Recordemos cómo culmina la secuencia del Gold Room: Wendy se aproxima corriendo angustiada porque Danny le ha contado que una mujer mayor ha tratado de estrangularle en la habitación 237. Cuando Wendy llega a la escena toda la irrealidad se rompe, volviendo a verse la estantería de bebidas de la barra vacía y sin la presencia del camarero fantasma. Lo que afirma que no estaban allí efectivamente, esta impresión se ha producido en la mente de Jack, quien hace un comentario curioso. Una de las frases que pronuncia Jack durante la escena afirma que: *daría su alma por un trago*, lo que podría traducirse como una suerte de pacto con el diablo que se está llevando a cabo en ese momento. Instantáneamente Lloyd aparece delante de él listo para servirle un trago y completar la realización de su deseo. Esta inmediatez entre la fantasía del deseo material y su obtención mágica es una de las manifestaciones más comunes de la experiencia de lo siniestro. Todos aquellos anhelos y aspiraciones del ser humano que hallan una contestación y se cumplen fantásticamente producen una sensación de omnipotencia que es capaz de despertar y activar la experiencia siniestra.

### *Jack alucina con la presencia del camarero Lloyd*



Otro momento clave que genera en el espectador una sensación de esta naturaleza, ocurre cuando Wendy descubre lo que ha estado escribiendo Jack con su máquina de escribir durante meses. Su esposa se acerca temerosamente a leer las palabras que ha puesto Jack sobre el papel, dándose cuenta de que se trata de la misma línea repetida obsesivamente hasta la saciedad, organizada y alineada exactamente igual hoja tras hoja, las formas de las letras cambian construyendo figuras simétricas manteniendo la misma oración escrita una y otra vez. En este momento confirma que Jack se ha vuelto loco. La frase “*Sólo trabajar y nada de juego convierten a Jack en un aburrido*” se repite incesantemente a través de innumerables folios de papel. La banda sonora nos sumerge en una atmósfera de crispamiento total que evoca un estado de locura avanzada del cual ya no hay vuelta atrás. Jack aparece detrás de Wendy cual fantasma del hotel Overlook, con la diferencia de que él sí es real. Es aquí cuando el relato termina sumergiéndonos en un estado de quiebra total dentro de la estructura psíquica de los personajes.

La psicosis de Jack se desata incontrolablemente impulsada por los consejos siniestros de sus fantasmas mentales. La fatalidad aparece como una amenaza verdadera, otorgándole a Jack el rol de verdugo que se ceba en contra de su propia familia, que se defiende intentando escapar a la muerte. Una sensación de repetición se

hace palpable cuando advertimos que Jack está a punto de cometer el mismo crimen que se había fraguado años atrás en el hotel en circunstancias similares. Como si se tratara de una tragedia reeditada, de la cual ya bien se había advertido a su anti-héroe. El presagio funesto aparece en el destino de Jack confirmando su veracidad, “*La fiebre de la cabaña*” es capaz de llevar a la locura a quienes sean vencidos por la soledad y el aislamiento. Estas condiciones extremas de claustrofobia en espacios interiores, aislados del contacto social y sin la interacción del mundo exterior, son capaces de hacer perder la noción de la realidad al sujeto. Esta desorientación sucede cuando pierde ese punto de apoyo que le ancla estructurando su universo simbólico al momento de enfrentarse a lo real.

Jacques Lacan, en alguna de sus aproximaciones hacia la interpretación de la vivencia de lo siniestro, convino en emparentarlos con la sensación de la angustia y los procesos que conducen al sujeto a experimentar lo *Ümheimlich*. Una de sus afirmaciones situaba la experiencia de lo siniestro como la falta de la falta, o la misma carencia de lo real, vivencia que emerge ocasionalmente en la vida del hombre desmontando la estructura que da sustento al principio de realidad y des-sujetando al sujeto. Es decir la imposibilidad de funcionar dentro del caos de la realidad sin la consolidación de un aparato simbólico que verbalice y ordene el universo ubicando al sujeto en una posición diferenciada del objeto produce un efecto siniestro.

Sería quizá el paso previo a la aparición del brote psicótico, estado en el cual el inconsciente y lo consciente prácticamente invierten posiciones lanzando al individuo hacia el caos y lo irracional desprovisto de ligazón alguna con la realidad o lo real, por así decirlo, teniendo a la realidad como lo real verbalizado previamente por el sujeto y a lo real como esa masa amorfa que nos inunda y nos desborda.

Al final de la historia Jack fracasa en su objetivo mientras que su mujer e hijo escapan del hotel. Una foto en la que vemos a Jack en una fiesta del Overlook en 1921 es el último fotograma que nos muestra el film, como suerte de paradoja desconcertante ¿Es posible que Jack haya estado en el Overlook en el pasado?

### *Jack desata todos sus impulsos violentos*



#### **3.5.10. La habitación 217**

La numerología suele considerarse un aspecto que pone de manifiesto los significados escondidos detrás de las cifras y que sirve al artista para expresar algo más allá de la sumatoria evidente de los números. Kubrick hace una distinción que aparentemente no guarda un trasfondo excesivamente determinante para el discurrir de su adaptación, pero que demuestra la conciencia de las capacidades interpretativas de un símbolo y la relación intrínseca que guarda éste con una idea propia del autor. La cifra se convierte en una cosa que revela impresiones del director, que se expresan a través de la manipulación manifiesta de la numerología de su obra.

Mientras que en la obra de King la habitación 217 representa un lugar prohibido para Danny y los miembros de la familia, debido a que allí adentro ha ocurrido una horrible tragedia en el pasado de la cual se cree que todavía permanecen los fantasmas de las víctimas, Kubrick introduce una variación en la cifra transformándola en 237, sin cambiar la naturaleza siniestra del cuarto. Si bien para Kubrick el valor supersticioso de la suma se mantiene prácticamente igual al atribuido por King en la novela, se especula con que el director americano quería asociar la numerología de la habitación con la fatalidad de otro asunto que para él contenía un significado más amplio. Bill Krohn, en su análisis de *El Resplandor* en *Cahiers du Cinema*<sup>138</sup> especula con que la multiplicación de los números  $2 \times 3 \times 7 = 42$  se refiere a la fatídica fecha en la cual los nazis activaron *la Solución Final*, orden militar que radicalizaba la estrategia hasta el

---

<sup>138</sup> Krohn, Bill: “*Maestros del cine*” *Cahiers du cinema*. Montmartre, París 2010.

momento seguida en los campos de concentración con respecto al exterminio. Es decir, que para Kubrick, neoyorquino de ascendencia judía, esta cifra guardaba un significado estigmatizado en su psique que tendería a hacerse manifiesto mediante estas combinaciones numéricas.

Más adelante volveremos y nos detendremos sobre las coincidencias numéricas del film en el capítulo *Repetición inquietante*, del análisis narrativo de *El Resplandor* de Kubrick. Ahora dirijamos nuestro interés sobre el desarrollo de la idea de la habitación 217 en la novela de King. Para el novelista americano, la noción de que exista este lugar vetado para los visitantes a priori le otorga un carácter maldito e inédito. Es claramente la única advertencia seria que dedica Dick Hallorann a Danny cuando mantiene esta extensa conversación sobre el Overlook. Esta prohibición resulta a posteriori la misma razón por la cual la inquietud del niño se ceba sobre la posibilidad de romper la promesa que ha hecho, la de no entrar allí bajo ninguna circunstancia. A medida que se extiende su estadía en el hotel, la tentación de transgredir la frontera que demarca la puerta de la habitación 217 se hace mayor, hasta convertirse en un impulso incontrolable que le arrastra a penetrar en el interior del recinto. Lo fantástico aparece aquí en la novela de King con la exhibición de uno de los fantasmas de la obra, una mujer anciana que reposa dentro de la ducha espanta a Danny e intenta ahorcarlo. En este pasaje de la novela podemos leer:

Danny entró en el cuarto de baño y, como en un sueño, se fue hacia la bañera, como si lo moviera algo extraño a él, como si todo lo que sucedía fuera uno de los sueños que le traía Tony, como si fuera a ver algo hermoso cuando apartara la cortina de la ducha, algo que su padre había olvidado o que mamá hubiera perdido, algo que los hiciera felices a los dos...

Por eso apartó la cortina.

Hacía mucho tiempo que la mujer que había en la bañera estaba muerta. Abotagada y de color púrpura, con el vientre hinchado por los gases, se elevaba como una isla de carne en el agua fría, escarchada.

[...] Danny se volvió y huyó, atravesó a toda prisa la puerta, con los ojos desorbitados, sin poder emitir sonido

alguno. Chocó contra la puerta de la habitación 217, que ahora estaba cerrada, y empezó a golpearla con los puños, sin darse cuenta de que no tenía echada la llave y de que con sólo girar el picaporte podría salir.

[...] El tiempo pasó. Y cuando empezaba a relajarse, a entender que la puerta no debía tener llave y que podía salir, las manos sumergidas durante años, hinchadas, hediondas, se cerraron suavemente en torno a su cuello y lo obligaron a volverse para contemplar el rostro morado de la muerte.<sup>139</sup>

Esta escena de la novela sufre un cambio en el proceso de adaptación hacia el guión cinematográfico. En el film nunca vemos a Danny en el interior de la habitación, es Jack quien encuentra el cuerpo podrido de la mujer. Jack se adentra en el cuarto y descubre a una bella joven que sale de la ducha y camina hacia él, luego la besa y se transforma en el cadáver viviente al cual se refiere King en el libro. Se podría afirmar que aunque en esencia la idea literaria se mantiene en la película de Kubrick, el sujeto que experimenta lo siniestro es otro. El episodio recalca en la visión del padre, quien ingresa en la habitación con la intención de encontrar lo que ha herido a su hijo, sufriendo una alucinación que le seduce siniestramente. La forma de una bella joven emerge de la bañera y camina hacia él, luego se convierte en un cadáver anciano de naturaleza repugnante.

Kubrick sitúa al espectador dentro de la psique de Jack omitiendo la terrible experiencia de Danny desarrollada en el libro. El director americano deja en suspense a la audiencia cuando Danny entra en la habitación 237 y posteriormente lo muestra misteriosamente herido y silencioso. Nunca sabemos lo que realmente le ha sucedido al niño, sino que suponemos que se trata del espantoso fantasma que habita el cuarto prohibido. Cuando en la novela Jack ingresa al cuarto no encuentra nada que pudiera causar daño a Danny. En el capítulo anterior hemos observado que Jack también sufre alucinaciones, pero éstas están relacionadas con su infancia traumática y, más en concreto, a la relación de él con su padre. Pero en la novela de King Jack no sufre ningún delirio en la habitación 217 (237 en la película). Esa habitación estaba prohibida principalmente para Danny, pues es quien posee el esplendor capaz de entrar en

---

<sup>139</sup> King, Stephen: Op. Cit. P. 320-321-322.



contacto con esos espíritus que deambulan como almas en pena por el hotel. La advertencia de Dick Hallorann, el cocinero del hotel, es bastante explícita y lo suficientemente clara como para funcionar como objeto de deseo de la inquietud inocente del niño. Pero King no muestra a Jack especialmente preocupado por lo que pueda haber o no haber en el interior de la habitación. Está tan atormentado por su pasado y su temperamento que los fantasmas ajenos parecen escaparse de su interés. Kubrick desdeña toda esta sub-trama mediante la que se esboza el cuadro familiar de Jack Torrance y en especial la personalidad alcohólica y violenta del padre. Como si su esencia estuviera marcada por una herencia desgraciada de la cual no puede escapar. Jack podría pensar que genéticamente está predispuesto a la agresión y la bebida, ese sería su mayor temor, la nefasta naturaleza Torrance.

En la novela podemos encontrar una pesadilla de Jack en la que éste visita por segunda vez la habitación 217. Kubrick también dejó de lado este episodio debido a que incluirlo significaba explicar el pasado de Jack como profesor de instituto y un suceso traumático para su carrera profesional, la agresión a George Hatford, ex-alumno con el que tuvo un altercado violento que le costó su trabajo como educador. Este fantasma interno que ronda la mente de Jack y le acecha constantemente, pues representa un hito desafortunado en su vida que afectó considerablemente su armonía social y familiar, crece en el contexto siniestro del hotel Overlook, ocasionando en Jack la aparición de un temor hacia su propia personalidad y las consecuencias de sus “accesos de ira”, como les llama él mismo. En la novela de King se describe esta pesadilla:

Cuando despertó, estaba otra vez de pie en el cuarto de baño de la 217.

¿Otra vez andando en sueños...? ¿Por qué...? Se preguntó. Aquí no hay radios que romper.

La luz estaba encendida y, a sus espaldas, el dormitorio estaba a oscuras. La cortina de la ducha estaba corrida, ocultando la larga bañera con patas como garras. Junto a ella la alfombrilla estaba arrugada y húmeda.

Jack sintió miedo, pero un miedo cuya propia cualidad onírica le repetía que la situación no era real. Sin embargo, el

miedo persistía. En el Overlook eran tantas las cosas que parecían sueños...<sup>140</sup>

[...] La figura que estaba de rodillas levantaba lentamente la cabeza, en un gesto de súplica. Lo que había allí no era un rostro, sino apenas una máscara sangrienta, Jack volvía a alzar el mazo para asestar el último, sibilante golpe de gracia y ya lo había lanzado, con todas sus fuerzas cuando se daba cuenta de que el rostro suplicante que se alzaba hacia él no era el de George, sino el de Danny. Era la cara de su hijo.

- Papi...

Y entonces el mazo daba en el blanco, golpeando a Danny entre los ojos, cerrándoselos para siempre. Y parecía que algo en alguna parte estuviera riéndose... ¡No!<sup>141</sup>

Quizá al suprimir todo este trasfondo personal de Jack en el film, Kubrick ha necesitado enfrentarlo contra sus fantasmas internos de alguna manera, causando el encuentro de éste con la mujer en el baño de la habitación 217, cambiada por el director a 237 como se puede leer al inicio de este apartado. Estas variaciones en el film, más allá de direccionar el discurso hacia un lado u otro, demuestran una búsqueda del balance y la armonía simétrica que Kubrick estructura durante el largometraje. Esa compensación de puntos de vista y de informaciones entregadas al espectador son el resultado de la edición de la historia escrita y el ordenamiento de los eventos que en ella suceden, con el objetivo de crear la atmósfera propicia para que emerja la experiencia e lo siniestro.

### **3.5.11. Consideraciones sobre *El resplandor***

Al final de la novela *El Resplandor*, King concluye con un breve epílogo, denominado *Verano*, con el que se cierra la historia. Wendy y Danny han sobrevivido a la pesadilla del Overlook y conversan con Dick Hallorann acerca de la nefasta

---

<sup>140</sup> King, Stephen: Op. Cit. P. 394.

<sup>141</sup> Ibidem: p. 398.

experiencia vivida y su situación actual. Por lo tanto, el cocinero negro, Hallorann, no es asesinado por Jack en la obra escrita. Diane Johnson comentaba en su entrevista con Donald Williams: *“Tomé la decisión con Kubrick. Pensamos que obviamente alguien tenía que morir, pues se trataba de una película de terror.”*<sup>142</sup>

Este sacrificio, que forma parte de la adaptación cinematográfica y no de la novela, impide que el film concluya de esta forma conciliadora y en cierto sentido “feliz”. En el largometraje no vemos en ningún momento este epílogo veraniego que concluye la obra escrita y en el cual se completa la narración mostrando a los sobrevivientes de la tragedia recordando el infierno vivido y recuperándose de las heridas emocionales causadas por su desgraciada estadía en el hotel. Kubrick cercena el final de la obra, finalizando su adaptación con el escape de Wendy y Danny del Overlook mientras Jack se hunde en la nieve en la afueras del hotel. A continuación vemos una fotografía de una fiesta celebrada en 1920 en la que aparece Jack, lo cual es extraño puesto que han transcurrido más de cincuenta años del evento, y posteriormente suben los créditos de la obra dejando al espectador desconcertado ante esta última imagen anacrónica. Una vez más Kubrick suspende la finalización de la historia, sembrando la incertidumbre en el espectador y planteándole preguntas con respecto a lo que ha sucedido dentro del hotel y lo que sucederá en ese futuro incierto de los sobrevivientes. También acrecienta la indefinición de lo que es real y lo que ha sido una alucinación. Después de ver la foto de Jack, no sabemos si aquel personaje llamado Delbert Grady, conocido por su infame reputación de ex-vigilante del Overlook y asesino familiar durante la novela y la película, tenía razón cuando decía a Jack en el servicio del bar: “Usted siempre ha sido el cuidador del hotel Sr. Torrance”.

---

<sup>142</sup>[http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=662&Itemid=40](http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com_content&task=view&id=662&Itemid=40). (Consultado el 26/03/12)

### *Jack siempre ha estado allí*



Kubrick parece reacio a mostrar la solución de las cosas, el resultado de su adaptación es una historia construida sobre las bases argumentativas de King, pero sin todos los “cabos atados”, cualidad que es más propia de la novela, en la cual se encuentra una explicación para cada evento y una interpretación psicológica de las motivaciones de los personajes. En el film todo lo que ocurre es menos causal, los hechos suceden por las características particulares del contexto en el que se desarrolla la acción más que por la historia privada de cada personaje. Podría decirse que estas informaciones no vienen a colación en el film y que Kubrick ha optado por suprimir la mayor parte de los antecedentes de los protagonistas del relato y permanecer en el presente de la ficción. Lo que ha conseguido con esto es maximizar la experiencia de lo fantástico, lo misterioso y lo siniestro.

Kubrick también prescinde de la posibilidad de que muchos de los eventos que suceden en la novela ocurran en estados oníricos que se entremezclan con momentos de vigilia. Gran parte de las alucinaciones de Jack forman parte de un cúmulo de pesadillas que le visitan durante el sueño, mientras yace tumbado al lado de su mujer en la habitación. Es en estos momentos cuando Jack se ve seducido por las ideas oscuras que plantean la posibilidad de aniquilar a su familia y sus ensoñaciones oníricas se apoderan de él, entablando una discusión contra su juicio y raciocinio. En estas negociaciones psíquicas, King con frecuencia se arroja extensamente hacia la descripción de pesadillas que trastocan la personalidad Jack durante la vigilia, estableciendo una conexión clara entre una y otra.

Jack despertó de un sueño superficial e inquieto, en el que formas enormes e imprecisas lo perseguían a través de interminables campos cubiertos de nieve hacia algo que, al

principio, le pareció otro sueño: una oscuridad llena de un súbito estrépito de ruidos mecánicos... golpes, chirridos, murmullos y crujidos.

Sólo cuando Wendy se sentó junto a él en la cama comprendió que no era un sueño.

- ¿Qué es eso?- Fría como el mármol, la mano de ella le cogió la muñeca. Jack dominó el impulso de quitársela de encima... ¿Cómo diablos iba a saber qué era? El reloj luminoso que tenían sobre la mesita de noche marcaba las doce menos cinco.

Volvió a oír el murmullo, sonoro y continuo, seguido de un choque metálico al cesar el murmullo de un golpe seco. Después volvió a empezar el murmullo.

Era el ascensor.<sup>143</sup>

De toda esta sub-trama referente al ascensor encantado, desarrollada por King en la novela, Kubrick no ha conservado nada salvo una imagen en la que se muestran cantidades industriales de sangre inundando un ascensor y el salón de espera. Esta escena que impacta por su poética terrorífica es la única referencia que se hace en el film hacia el ascensor maldito y forma parte de los presagios revelados por Tony, el amigo imaginario de Danny, quien le muestra la naturaleza siniestra del hotel a través de esta imagen. En el film, a diferencia de la novela, no existe una explicación para esta visión, es más, la idea de anegar la sala de espera del ascensor es exclusiva de Kubrick y no se lee en ningún momento de la obra escrita.

Otra sub-trama que cobra aún más importancia en el texto de King y que no forma parte de la adaptación cinematográfica es la de *la caldera* del Overlook. En el libro, una de las advertencias más repetidas por parte de Ullman, el director del hotel, y Watson su ayudante es la de mantener la caldera o calentador a una temperatura prudente, debido a que de llegar a sobrecalentarse podría hacer volar todo el recinto. Esta era una responsabilidad clave dentro de las asignadas al vigilante del hotel durante el invierno, puesto que debía estar encendida constantemente y demandaba una atención

---

<sup>143</sup> King, Stephen: Op. Cit. P. 431.

diaria para cerciorarse de que no rebasara los grados permitidos. Jack desarrolla un temor hacia la posibilidad de olvidar revisar la temperatura de la caldera que termina por convertirse en una de las amenazas reales de su estadía en el Overlook. Una advertencia sirve como punto de partida para que Jack recuerde la importancia de esta obligación:

¡La caldera, la maldita caldera!

La idea apareció de pronto en la mente de Jack, grabada a fuego en brillantes letras rojas. Tras ella, recordó la voz de Watson:

- Si se olvida, irá subiendo y subiendo y lo más probable es que usted y su familia despierten en la maldita luna... Está regulada para dos cincuenta, pero mucho antes de llegar a eso habrá volado... A mí me daría miedo acercarme a ella si está marcando ciento ochenta.<sup>144</sup>

Jack, a medida que se sumerge en sus estados de ánimo maníacos, en los que permanece largos períodos de tiempo enajenado y abstraído, pone en riesgo la integridad de la familia. Esta idea, que un principio se presenta como uno de sus mayores temores, extrañamente y por obra de la seducción maligna del hotel y los espíritus que en él habitan se transforma en el escenario perfecto para acabar con el descenso al infierno que experimenta Jack durante el desarrollo de la historia. La posibilidad de hacer estallar el Overlook inicialmente significa el mayor de los fracasos en una vida plagada de ellos y también representa para él la derrota definitiva, de no ser capaz de evitar el estallido del hotel ya no tendría segundas oportunidades. Pero, a su vez, esta idea parece ser una solución al tormento que representa la angustiada existencia de los personajes de la obra, quienes luchan contra la locura que progresivamente se apodera de ellos. King redactó un final catastrófico en el que Jack, manipulado por sus impulsos homicidas, decide hacer explotar el hotel mediante el uso de la caldera. Wendy y Danny escapan milagrosamente de la hecatombe y recuperan sus vidas fuera del Overlook, en donde ya no quedan más que escombros.

---

<sup>144</sup> King, Stephen: Op. Cit. p. 475.

Kubrick fue un director que se preocupó enormemente por encontrar nuevas formas de narrar. En gran medida, intentó replantear las estructuras tradicionales instauradas en el sistema de producción industrial, innovando en la manera en que se resuelven las historias que planteaba, omitiendo constantemente cualquier posibilidad de conclusión definitiva o “*happy ending*”. En repetidas ocasiones Kubrick cambia el final de sus obras con respecto a la fuente que le sirve de inspiración, como por ejemplo en *La naranja mecánica*, donde no respeta el final escrito por Burgess en el que se resume sucintamente el destino del protagonista de la obra.

En la adaptación kubrickiana de *El Resplandor* no hay resumen, ni remate, figuras propias de la tradición americana de escritura de guión. Ni siquiera se molesta en hacer explotar el Overlook y acabar con la historia de este recinto funesto. Hallorann es sacrificado en el film, a petición de Kubrick, abortando cualquier reminiscencia con el “*Last minute rescue*”(rescate de último minuto) figura típica de las películas de acción americanas, cuyo pionero y creador fue D.W. Griffith. Tampoco traslada la discusión final mantenida por Jack y su hijo en la que éste último reconoce que toda la pesadilla que han vivido ha sido causada por una fuerza siniestra que habita el hotel desde hace años. Por lo tanto, se despoja a la novela de gran parte de sus acciones finales y decisivas, y por supuesto que no hay lugar para la aparición de Wendy, Danny y Hallorann del final de la obra de King, cuando ya ha pasado un tiempo y es verano. Aunque Kubrick afirmó que no habían grandes cambios con respecto a la novela, podría afirmarse que sí, puesto que el director americano rehuyó de caer en un final predecible y tradicional, optando por dejar una interrogante en las mentes de los espectadores con respecto a la realidad de los hechos o más bien por las verdaderas causas de la tragedia ocurrida.

King dedica los últimos momentos de su obra a esbozar el desenlace de la historia, dejando al lector con la tranquilidad de que los sobrevivientes del caos han logrado escapar afortunadamente del Overlook:

Todavía estaban a más de treinta kilómetros de Sidewinder cuando Hallorann se detuvo para echar el resto de la gasolina en el depósito del vehículo. Se sentía preocupado por Wendy Torrance, que parecía a punto de abandonarlos. Y todavía faltaba un largo trecho por recorrer.

- ¡Dick! –exclamó Danny, que se había erguido en el asiento, mirando hacia delante-. ¡Dick, mira! ¡Mira allá!

Había dejado de nevar, y una luna como una moneda de plata se asomaba a espiar entre las nubes deshilachadas. Por el camino, a lo lejos, pero viniendo hacia ellos, subiendo la larga serie de curvas, venía una perlada hilera de luces. El viento se acalló durante un momento y Hallorann distinguió el zumbido de los motores de varios vehículos para la nieve.

Hallorann, Danny y Wendy se encontraron con ellos quince minutos más tarde. Les traían ropa de abrigo, brandy y al doctor Edmonds.

La larga oscuridad había terminado.<sup>145</sup>

King culmina la historia con esta afirmación que funciona como metáfora para describir la finalización de la salida del Overlook y la aparición de una luminosidad que pone fin a la experiencia tenebrosa que había sido la visita al sombrío hotel. Esta salvación expuesta por el escritor en la novela marca un punto y aparte en la narración, que concluye definitivamente con la consecuente llegada del verano y la reunión de los sobrevivientes de la historia meses después de la explosión que acabó con la vida de Jack Torrance y la del hotel. En el film de Kubrick, esta especie de salida al mundo exterior descrita por King en su novela no tiene lugar, puesto que el director americano ancla espacialmente su versión al Overlook, de tal forma que prácticamente deja fuera de su historia la mayoría de las acciones que suceden fuera de éste. El film intenta ubicar al espectador en el contexto del hotel con tanto énfasis que todo aquello que sucede fuera de él perjudica la experiencia siniestra de estar atado a ese lugar maldito.

No sólo sucede con el final del relato, sino que es una característica que aparece a lo largo de la adaptación. Kubrick se preocupó por no aligerar la tensión que supone el hacinamiento de los protagonistas dentro del recinto, construyendo la evolución de la sensación claustrofóbica que suponía no poder abandonar el hotel. El film no nos da respiros, ni mucho menos nos libera de la tensión al final de la historia con un giro luminoso. En cierto sentido, la oscuridad permanece en las psiques de los personajes y

---

<sup>145</sup> King, Stephen: Op. Cit. P. 644.



naturalmente en la de los espectadores, que no gozan de la postal idílica compuesta por Danny, Wendy y Hallorann en el último capítulo de la obra escrita. King esboza un final esperanzador en el que se sugiere la superación de la tragedia, el advenimiento de la luz en contraposición de la oscuridad:

- Fíjate, que pican- señaló Hallorann. La boya roja y blanca se había hundido. Volvió a subir, húmeda y brillante, y se sumergió de nuevo.

- ¡Eh! – se atragantó Danny.

-¿Qué es? –preguntó Wendy, que había venido a reunirse con ellos, deteniéndose detrás de su hijo-. ¿Un sollo?.

- No, señora. Creo que es una ballena rosada – respondió Hallorann.

La punta de la caña se arqueó y, cuando Danny tiró hacia atrás, un pez largo e irisado describió en el aire una destellante parábola de colores y volvió a desaparecer.

Danny hacía girar frenéticamente el carrete.

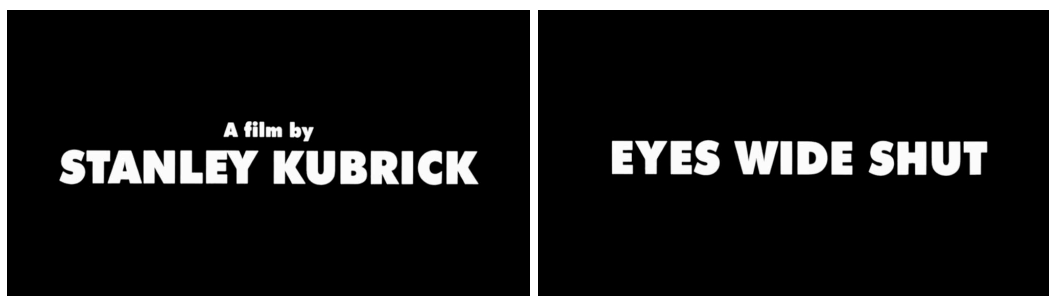
- ¡Ayúdame, Dick! ¡Ayúdame, que ya lo tengo!

- Lo haces muy bien solo, hombrecito –Hallorann sonrió- No sé si es una ballena rosada o una trucha, pero de todos modos está bien. Está muy bien...

Rodeó con el brazo los hombros de Danny, mientras éste sacaba el pez lentamente. Wendy se sentó junto a su hijo y los tres permanecieron en el extremo del muelle, bajo el sol de la tarde.

Estas últimas palabras de la novela dibujan la aparición de una nueva etapa en la vida de los personajes llena de luz y armonía, como un arcoíris que aparece sobre el agua enseñando el camino hacia la paz y la felicidad, hacia un nuevo renacer. En la versión de Kubrick no hay comentario final, el conflicto central permanece en cierta medida irresoluto. El misterio que envuelve al Overlook seguirá sin resolverse, se mantendrá indefinido. Esta es una de las diferencias más radicales entre la obra escrita de King y su posterior adaptación cinematográfica.

### 3.6. *Eyes Wide Shut* (Ojos bien cerrados), (1999)



“No tengo idea de cuánto de lo que ocurre en *Eyes Wide Shut* ha de tomarse literalmente como un sueño, o como una serie de acontecimientos que entran y salen de un sueño, o como una historia cuya única lógica es la onírica. Stanley siempre se refería a las películas como sueños, sueños acerca de sueños [...] y nunca hizo ninguna distinción entre sueño y visión.”<sup>146</sup>

El *Relato Soñado* (*Traumnovelle*) novela corta escrita por el alemán Arthur Schnitzler en 1926, es la historia que sirvió como punto de partida para el desarrollo del último proyecto cinematográfico del director Stanley Kubrick. Es necesario mencionar las particulares cualidades literarias de la obra, debido a que guarda cierta relación con algunos de los postulados explorados con anterioridad en el romanticismo. Christian Aguilera nos proporciona una valiosa información acerca de este tema cuando se refiere al escritor alemán:

“Arthur Schnitzler nació en Viena en 1862. A partir de su condición de neurólogo y laringólogo, confeccionó una serie de relatos en los que se confronta el misterio y un tratamiento psicoanalítico. No en vano, Sigmund Freud fue coetáneo de

---

<sup>146</sup> Herr, Michael (2000): “*Kubrick*.” Barcelona: Editorial Anagrama. p. 107.

Schnitzler y ambos frecuentaban similares ambientes académicos.”<sup>147</sup>

En la novela del alemán el personaje principal se ve misteriosamente arrastrado hacia lo desconocido, motivado por la incertidumbre de una supuesta infidelidad, pensamiento angustioso que le carcome por dentro y le obliga a buscar la satisfacción de sus deseos carnales fuera de la pareja, adentrándose en un mundo que está a medio camino entre la vigilia y el sueño.

El planteamiento del relato en términos temporales se estructura en torno a una pequeña historia que transcurre en espacio de días, a modo de anécdota cotidiana que cobra mayor significado por el contenido metafórico y simbólico del film. La línea argumental nos introduce a un matrimonio de buena posición social que lleva una vida aparentemente elegante, encantadora y respetable, pero que se muestra ante nosotros vacíos en términos emocionales, quizá producto de la llamada crisis de pareja, o de la conocida “seven year itch” (escozor de los siete años) que aparece a partir del séptimo año de matrimonio, y después de la concepción de su primera hija Helena, quien a su vez es hija única, uno de los aspectos reiterativos de los filmes de Stanley Kubrick.

Esta exploración de la vida en pareja tiene como ejes centrales las fantasías, el deseo y la fidelidad, enfrentando a los personajes y a los espectadores con el conflicto que supone pensar que toda la realidad social construida por el hombre sea un fraude monstruoso y que detrás de ella exista otra realidad más parecida a la ficción a la cual sólo pueden acceder grupos sociales de élite que toman las características de sectas misteriosas. En esta otra realidad oculta, las normas morales y éticas contradicen a aquellas socialmente aceptadas. Se podría decir que el orden social tradicional funcionaría como un velo que recubre lo dionisiaco que emerge detrás de la apariencia.

El *Relato Soñado* (1926), de Arthur Schnitzler<sup>148</sup>, es una novela corta de poco más de cien páginas, cualidad que quizá sirvió como aliciente para pensar en una posible película sobre ella, debido a que podría perfectamente tratarse de la duración justa y necesaria para un largometraje de poco más de dos horas. La estructura dramática interna de la obra, dividida en siete capítulos, podría pensarse que se antojaba

---

<sup>147</sup> Aguilera, Christian (1999): Op. Cit. P. 312.

<sup>148</sup> Schnitzler, Arthur: “*Relato Soñado*.” Acantilado - Barcelona 2008.

atractiva para el director, debido a su conocida metodología que consistía en construir guiones que estuvieran estructurados en un número similar de grandes secuencias narrativas. Estas similitudes habrían facilitado el proceso de adaptación de la obra por parte de Kubrick, quien llevaba varios años intentando acometer esta empresa sin resultados satisfactorios.

La lectura de la novela del escritor austríaco nos adentra en un mundo en el que los límites del universo real y el onírico no están demarcados con claridad, entrelazándose mediante significados similares o universos ambiguos que se comunican. La narración nos envuelve en una atmósfera enrarecida en la que los personajes entran en contacto con sus fantasías y deseos de una manera profunda, arrastrados por una fuerza superior contra la cual no pueden oponer resistencia.

Desde los primeros momentos de la historia entre Fridolin y Albertine, los personajes principales del libro, el escritor nos introduce en un momento crucial de la pareja como unidad. Ambos temen la ruptura de su frágil armonía como pareja tras descubrir que la infidelidad, esa traición irracional que contradice el principio del matrimonio, es una posibilidad real que les seduce y les tienta a dejar todo lo que han construido como familia. Una referencia en la novela nos dice:

“Desde aquella conversación con Albertine se había ido alejando cada vez más de la esfera habitual de su existencia hacia otro mundo distinto, lejano y extraño”.<sup>149</sup>

Kubrick ubica el punto de vista del filme en Fridolin y su viaje hacia las profundidades de la ciudad, el lado oscuro del mundo exterior. Éste va descendiendo progresivamente hasta lo más escondido y secreto de las altas esferas de poder, descubriendo lo más inverosímil y aterrador, como si se tratara del descenso al infierno descrito por Dante en *La Divina Comedia*.

Es necesario discutir acerca de la modificación del título de la película con respecto al de la novela. El término anglosajón *Eyes Wide Shut*, cuya traducción al español sería aproximadamente la de *Ojos Bien Cerrados*, expresión que reviste cierta contradicción o más bien sarcasmo intrínseco que funciona como planteamiento para el espectador, invita a detenernos en la importancia de la mirada dentro del film. Pues,

---

<sup>149</sup> Schnitzler, Arthur: op. cit. p. 39.

aunque es obvio que una película primordialmente se *ve* y en todo caso se *escucha*, Kubrick ha reemplazado el título inicial de *Relato Soñado* por el de *Eyes Wide Shut* con la intención de ir más allá de lo aparente de la puesta en escena de su largometraje. Es un artilugio que realza la importancia de aquello que está a la vista y lo que no. Es una idea recurrente que aparece incluso mencionada en los diálogos de los personajes. Una reflexión de Michel Chion extraída de su análisis dedicado a esta obra cinematográfica ubica como punto de partida el cuestionamiento interno de los protagonistas acerca de la mirada.

Cuando Alice, quien encarna el personaje de Albertine en la novela de Schnitzler, le pregunta a Bill (Fridolin) por su opinión acerca de su peinado y vestido y éste responde automáticamente, sin detenerse a contemplarla, a lo que ella replica: “Ni siquiera estás mirando”,<sup>150</sup> es un buen ejemplo de una exteriorización propia del discurso cinematográfico que sirve para representar y dramatizar un conflicto que ya viene cifrado por el título de la película. Es como un llamado de atención para Bill, quien parece transitar por los senderos de la trama del relato sin saber hacia dónde se dirige.

La alteración del título adelanta una intención exclusiva del director de cine, quien nos interroga desde el primer momento y nos sitúa dentro de la narración condicionados por la afirmación inicial. Kubrick asume *a priori* que la audiencia probablemente no será capaz de ver la totalidad de la verdad del film. Esta frase traduce visualmente la dialéctica que se esgrime durante el largometraje. Una cita de la novela puede servir para ejemplificar la necesidad de objetivar a través de imágenes y sonidos, e incluso con un rótulo, conceptos que aparecen en la obra escrita difícilmente adaptables al cine.

“Unos ojos grandes lo miraban resplandeciente como el más indisoluble de los enigmas, el placer inefable de mirar se transformó para él en el tormento casi insoportable del deseo”.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Chion, Michel: “*Eyes Wide Shut*.” BFI Modern Classics. 2002 UK. p. 7.

<sup>151</sup> Schnitzler, Arthur: op. cit. p. 62

### 3.6.1. El contexto de la obra

Una de las preocupaciones principales de Kubrick durante la preparación del largometraje fue la de actualizar tanto el lenguaje obsoleto de la novela como su ambientación histórica con la intención de ubicar la adaptación de *Relato Soñado* en la Nueva York de finales de siglo XX. Sin embargo, una de las ventajas de la adaptación era que la temática principal que subyacía en el discurso no contenía en su esencia una problemática que respondiera a un momento puntual de la historia, sino que por el contrario permanecía siendo una situación que trascendía en el tiempo, es decir, un escenario que podría tener una vigencia latente en la cultura actual, en la cual estas preocupaciones y dicotomías de las relaciones afectivas siguen formando parte activa de la vida del hombre contemporáneo o post-moderno.

El trabajo de documentación que realizaron Kubrick y Raphael con la intención de crear personajes que guardaran una relación con la realidad del contexto histórico de finales de siglo XX, les llevó a investigar sobre las características socio-culturales equivalentes a los descritos en la obra. Al decidir situar la ficción en la Nueva York de los años 90, había que construir un ambiente veraz para el espectador que no pareciera desfasado e impropio de una ciudad con esas características. Parte de las discusiones entre los responsables del filme pretendían determinar las cualidades específicas de la vida de los personajes, por ejemplo:

- S.K.: ¿Cuánto crees que gana al año un médico como Bill en Nueva York?

- F.R.: Eso ya me lo preguntaste.

- S.K.: ¿Crees que llega a los doscientos mil dólares?

- F.R.: Con el tipo de consulta que tiene Bill, sí, creo que sí.

- S.K.: ¿Podrías averiguarlo?

- F.R.: ¿Por qué no llamas a aquel médico amigo tuyo? El que te pasó la dirección del tanatorio. Seguro que lo sabe.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Raphael, Frederic: “*Aquí Kubrick.*” Mondadori, Barcelona 1999. p. 126.

Anécdota que resulta curiosa por el hecho de que aquel amigo de Kubrick había estado en contacto con el director durante el proceso de escritura del guión, aportando informaciones que luego serían relevantes en el momento de trasladar la escena en que Fridolin se dirige hacia la morgue para confirmar la muerte misteriosa de la chica que aparentemente se ha sacrificado por él en la ceremonia orgiástica. Durante una de las correcciones que hizo Kubrick de la primera versión del guión de Raphael le exigió que revisara la ubicación geográfica de la escena.

- S.K.: Bien, la escena en el depósito de cadáveres. Creo que casi la tienes, pero... a lo mejor es un poquito larga, demasiado complicada...

- F.R.: Se parece mucho a la que escribió Arthur.

- S.K.: ¿Sabes dónde está el tanatorio de Nueva York?

- F.R.: No.

- S.K.: Será mejor que lo averigüe. Podría sernos de ayuda.<sup>153</sup>

Esto demuestra los medios que utilizaba Kubrick para extraer información valiosa para la creación de un ambiente creíble en la pantalla. El mismo Raphael reconoció que esta clase de detalles contribuyeron a darle mayor autenticidad al relato cinematográfico, debido a que permitían hacerse una imagen más clara del contexto particular en donde transcurriría la adaptación. Esta búsqueda de veracidad que se alimentaba de la experiencia que tenían ambos creadores, quienes habían residido en Nueva York en determinados momentos de su vida, se complementaba con los testimonios de personas que conocían los ambientes que se aludían en la historia, permitiendo una construcción más detallada tanto del espacio geográfico donde sucedían los hechos como del ambiente socio-económico que se mostraba en el filme.

Esta actualización del *Relato Soñado* también tenía como objetivo modernizar el lenguaje anticuado que residía en la novela. Aunque *Eyes Wide Shut* mantuvo gran parte de los monólogos y diálogos que había escrito Schnitzler a comienzos del siglo XX, era necesario desempolvar aquella jerga aristocrática vienesa y ubicarla dentro de la

---

<sup>153</sup> Raphael, Frederic: op. cit. p. 112.

contemporaneidad neoyorquina de finales de dicho siglo. Labor que Raphael supo resolver con solvencia dado su reconocido buen oído para los diálogos y su amplio conocimiento en el terreno de los idiomas, lo que dio como resultado una acertada utilización del lenguaje que, aunque en ocasiones es parco, no desentona con la totalidad de la obra en su logrado rejuvenecimiento.

Sin embargo, Kubrick insistió en varias ocasiones en no caer en la utilización de un *slang* demasiado snob, sugiriéndole a Raphael en diversas ocasiones que retocara diálogos que, según su punto de vista, eran más propios de ciertas culturas urbanas que delataban una exageración tanto de la entonación como del ritmo. Una conversación mantenida entre Kubrick y Raphael discurría de esta manera:

S.K.: Es natural, inevitable, que a medida que avanzamos  
[...] Es posible que vayan surgiendo más cosas que me gustaría  
[...] Comentar.

F.R.: Por supuesto.

S.K.: Porque no me gusta la escena con la puta. Habla como si fuera Bárbara Streisand. ¿Comprendes lo que quiero decir? Como la Streisand haciendo de puta en Nueva York. El diálogo tiene todo el rato ese ritmo: bum-bum, bum-bum... y no me gusta. ¿Por qué no nos limitamos a seguir a Schnitzler?

F.R.: Estamos hablando de Nueva York, hoy en día. Sencillamente no creo que haya muchas sentimentales haciendo la calle.<sup>154</sup>

Una de las referencias de Kubrick a la hora de comprender cuál era el ritmo particular que buscaba con los diálogos de su última película fue *Pulp Fiction*, obra que le había gustado por la naturalidad de los diálogos y su cadencia particular.

---

<sup>154</sup> Raphael, Frederic: Op. Cit. P. 97.



### 3.6.2. El erotismo visual del *Relato Soñado*

Otro elemento que había que actualizar con respecto a la versión original de la *Traumnovelle* (título original de la obra escrita) era el erotismo. En la novela, el enfoque de este tema por parte de Schnitzler se dirigía a sugerir imágenes y estados emocionales que esbozaban una atmósfera sexual concreta, aunque todo envuelto siempre en un halo de ensoñación más cercano a las aventuras eróticas de *Las mil y una noches*, característica que desproveía a ciertas escenas (como la de la orgía en la mansión de las afueras) de una cualidad real. En un intento por atribuir realismo y credibilidad a una escena que jugaba un papel importante dentro de la narración de la novela y que servía de bisagra entre las dos partes diferenciadas del relato, Kubrick y Raphael de nuevo recurrieron a datos de la realidad para configurar el aspecto estético del ambiente.

Después de varios intentos por equiparar la naturaleza de los eventos sucedidos en la orgía escrita por Schnitzler, con aquellos celebrados por los romanos en la época imperial o alguna que otra información histórica referente a los mitos orgiásticos de la antigüedad, Kubrick y Raphael llegaron a la conclusión de que todo debía tener un carácter secreto, hermético, cuestión que no era una característica esencial de lo que habían investigado con anterioridad. Las élites de poder del mundo antiguo no se preocupaban excesivamente porque sus ritos sexuales tuvieran ese carácter secreto que presentaba aquel construido por Schnitzler, con lo que no era conveniente abordarlo desde esa perspectiva de la bacanal o fiesta dionisiaca en la cual el acto sexual no necesariamente ocurría dentro de ese ambiente misterioso y dentro de las cuales habían podido constatar no existía esa liturgia siniestra particular de las sectas.

Este elemento sectario del ritual erótico creado por Schnitzler era lo que llamaba la atención a Kubrick en particular, la posibilidad de que los personajes que interactuaban en él estuvieran en el anonimato, escondidos tras las máscaras inanimadas que los despersonalizaban y los liberaban de sus responsabilidades sociales y éticas. Era necesario anclar toda esta sub-cultura elitista de la urbe contemporánea a un culto particular, tarea que no hubiera sido posible si no se hubieran topado con una información secreta del FBI en la cual se denunciaba la existencia de una secta estadounidense en los años 60 que operaba como una confraternidad y que llevaba a cabo ritos sexuales grupales desde el anonimato. En el libro, *Aquí Kubrick*, de Frederic Raphael se puede leer:

La confraternidad admiraba la rebelión insolente de JFK contra la moral pública a la que, sin embargo, simulaba amoldarse y se unió a un grupo cuyas costumbres eran aparentemente conformistas pero que, al mismo tiempo, practicaba entre ellos un tipo de vida plenamente hedonista. El lema del grupo era: “Nunca es bastante”. Se llamaban a sí mismos “Los Libres”. La principal forma de expresión de esta libertad era de carácter sexual: los miembros se reclutaban solo entre amigos y conocidos y su adhesión comportaba el compromiso de perseguir el propio placer y no denegárselo al resto de los miembros de la confraternidad.<sup>155</sup>

La existencia de esta confraternidad dotó a los creadores de un asidero real sobre el cual fundamentarse a la hora de recrear esa atmósfera hermética que esbozó Schnitzler en su novela. Más adelante, en el texto de Raphael se exponían más detalles sobre la secta.

La expulsión de los intrusos servía de recordatorio para los miembros de la necesidad de guardar discreción. A menudo el intruso era un candidato a miembro del grupo y toda la operación venía a ser una “farsa escalofriante”.<sup>156</sup>

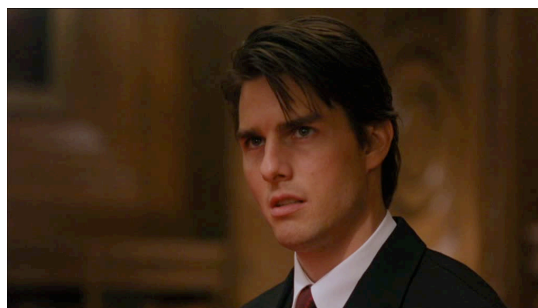
Esa “farsa escalofriante” de la cual es víctima Bill y que le sirve como escarmiento por su intromisión otorga la ambigüedad necesaria para Kubrick al momento de dar explicaciones relacionadas con la naturaleza del ritual. Si bien Ziegler confiesa que ninguna verdad se esconde detrás de esas reuniones clandestinas y que todo lo que ha sucedido ha sido un montaje, es obvio pensar que para Bill y el espectador resulte poco creíble que todo lo que ocurre allí sea parte sólo de una representación teatral.

---

<sup>155</sup> Raphael, Frederic: Op. Clit. P. 135.

<sup>156</sup> Ibidem: p. 136.

### *Ziegler confesándose ante Bill*



#### **3.6.3. De Rapsodia hasta *Eyes Wide Shut***

*Rapsodia (Rhapsody)* era el título de la obra de Schnitzler que Kubrick había leído a finales de los años 60 y cuyos derechos había comprado debido a la posibilidad de hacer una película basándose en esa historia. Era la traducción al inglés del título original *Traumnovelle*, vocablo alemán que encuentra una interpretación más acertada en la traducción al español *Relato Soñado*. Sin embargo, una de las diferenciaciones clave en el proceso de adaptación de esta novela ha sido la derivación del título del film hacia *Eyes Wide Shut*, decisión que se tornaría un quebradero de cabeza para el director. Frederic Raphael co-escritor del guión de *Eyes Wide Shut*, comenta en su libro, titulado *Aquí Kubrick*, una anécdota referente a la decisión que tomó el director de cine al momento de bautizar la adaptación:

Preocupado porque aún no teníamos el título, le envié una propuesta por fax: EL SUJETO FEMENINO. No se dio por enterado. Unos días más tarde Stanley propuso EYES WIDE SHUT. Mi única respuesta fue abstenerme de dar respuesta. Era su película.<sup>157</sup>

Kubrick ya había bautizado algunas de sus anteriores obras con títulos que aportaban un comentario sobre la naturaleza de lo que se contaba, pero sin aludir directamente a sus intenciones, como, por ejemplo, *La Chaqueta Metálica*, nombre de su penúltima obra y que según su criterio no revelaba la intención del film en cuanto a su planteamiento sino que aludía sólo a una parte del todo. Éste era el tipo de títulos que le interesaban porque no desvelaban enteramente el objetivo del mensaje dentro del

---

<sup>157</sup> Raphael, Frederic: op. cit. p. 126.

discurso. Esa búsqueda de una alusión indirecta hacia lo que está constituido como un todo, pero sin descubrir enteramente su naturaleza, propició que el director neoyorquino transformara el nombre de la novela en un juego de palabras aparentemente contradictorio. Lo ha convertido en una especie de secreto encriptado que esconde su verdadero significado más allá de las propias palabras. Esto afecta a la posición desde donde se cuenta la historia, el lugar del dispositivo cinematográfico y la situación del espectador, debido a que se muestra esta premisa principal como una cualidad apriorística del film, algo que supedita a los demás factores que entran en juego.

Debido a eso inferimos que es una diferenciación clara del punto de vista de la narración. Para Kubrick existía una necesidad relacionada con el carácter real de la historia, cuestión que en la obra literaria no es tan evidente. De aquí que Raphael hubiera sugerido la idea de que no todos los acontecimientos del libro necesariamente ocurren realmente, sino que pertenecen al mundo onírico o son ensoñaciones de los propios personajes. El director americano optó por demarcar claramente aquello relativo al mundo de los sueños y lo que sucede en el mundo real, haciendo evidentes los límites entre las fantasías y los hechos. Siendo más precisos, Kubrick desecha la mayoría de los contenidos que suponen escenarios fantásticos e intenta anclar la realidad de los eventos a una realidad materialmente indiscutible.

Pero la consecuencia de esta decisión direcciona el film hacia un terreno que está cercano al thriller en cuanto a género porque convierte a la audiencia, a través de ese proceso de identificación con el personaje principal, en un detective que intenta descubrir un secreto que está guardado y que debe descifrar. Como consecuencia, se construye un ambiente de intriga que nos sorprende a medida que se desarrolla y que invita a la audiencia a penetrar en el lado oscuro de las relaciones humanas. Un thriller erótico, como mencionó Chion, ha sido el resultado de esta inversión del principio que sostiene todo el argumento, el enfrentamiento entre el mundo real y el mundo de los sueños ha devenido en una realidad nocturna y una diurna, en la que la primera enseña lo sombrío y siniestro de la ciudad y la segunda enmascara bajo una apariencia de normalidad la oscura realidad de las cosas.

### *Exteriores de día y de noche*



Estas ideas representadas en la pantalla también podrían guardar cierta relación con los postulados freudianos debatidos posteriormente por Lacan y que argumentaban la existencia de una especie de pulsión escópica en los seres humanos que los arrastra inconscientemente hacia una suerte de voyeurismo que nunca se satisface enteramente. Ése sería el motor que impulsa al individuo hacia la búsqueda de lo desconocido y de aquello que está velado por una especie de antifaz que esconde los verdaderos rostros de las personas; y quienes se atrevan a descubrir el misterio podrían encontrar algo oscuro y terrorífico detrás de lo aparente.

#### **3.6.4. Lo dionisiaco como amenaza moral**

El tema de lo dionisiaco aparece en el film irrumpiendo de manera impactante visual y auditivamente en la secuencia en la que el doctor Bill Hartford, interpretado por Tom Cruise, asiste a una fiesta privada en la mansión *Sommerset* en las afueras de Nueva York. Es una representación que nos ubica en un terreno ambiguo en el que una vez más la realidad y el sueño parece entremezclarse indivisiblemente. Una ceremonia pagana aunque revestida de atuendos monásticos y rituales masónicos, da una sensación siniestra por el misterio que produce no saber la identidad de los invitados debido a que todos llevan máscaras y capas de color negro, a excepción del pseudo-sacerdote que se asemeja a un cardenal y que ejerce como maestro de ceremonia inaugurando la festividad dionisiaca.

Nuestro personaje principal, el doctor Hartford, asiste a los acontecimientos sorprendido ante el carácter místico-religioso de la ceremonia. Mujeres desnudas

reciben la bendición del líder y se disponen a conseguir a sus respectivas parejas sexuales. Estos actos sexuales se consuman dentro de una variedad de habitaciones de la mansión. Una cámara subjetiva operada con *steadicam* nos sumerge flotando levemente por los diferentes salones, las figuras intercalan inmovilidad y actividad, a modo de cuadro estático mezclado con euforia desbordada. Todos forman parte de la celebración, excepto nuestro protagonista que, inmediatamente, es descubierto por los presentes como un extraño en ese lugar, como un impostor.

Esta sensación de sorpresa intrigante que sufre Bill y que le arrastra a indagar y descubrir lo escondido es una suerte de pulsión escópica que se traslada hacia el espectador muy acertadamente gracias a la utilización de la cámara subjetiva. Bill deambula como un fantasma a través de las habitaciones revelando lo privado y secreto ante nosotros. El hedonismo y el mundo de los placeres interminables se muestran con la seducción y atracción características de los actos impuros que causan dilemas éticos profundos. Invitan a la transgresión, al libertinaje, a lo irracional desmesurado, primitivo, primario, esencial y sin límites ni barreras de ningún tipo. En este pequeño universo secreto que funciona como una logia elitista y sectaria existe un orden radicalmente distinto al de las convenciones sociales tradicionales y las dictadas por el sistema como aparato regidor-legislador de la vida del hombre social.

Ese velo que recubre lo siniestro sería, en el caso de *Eyes Wide Shut*, la vida matrimonial monógama fundada en los ideales cristianos de nuestras sociedades occidentales y basada en la fidelidad y el compromiso como pilares morales esenciales. Esa norma sobre la cual se estructura la cultura en términos morales y éticos, la familia como piedra angular de la civilización y la sociedad, se pone en entredicho cuando desvelamos lo que cubre ese manto, es decir, lo orgiástico pagano que se esconde detrás de la ilusión de armonía como especie de anverso de la fachada. Es la presencia de Dionisio, Dios del vino e inspirador de la locura y el éxtasis lo que se propone en el film como metáfora de la liberación necesaria.

### *Bill entra en la mansión de Somerset*



Una frase extraída de la obra de Edgar Allan Poe reza así: “De esos aposentos, de esa mansión, salí horrorizado.”<sup>158</sup> Tengamos en cuenta que Poe fue uno de los autores que más ahondó en la búsqueda de lo siniestro a través de la literatura. Sus cuentos llenos de misterio y fantasía despiertan profundas sensaciones de incertidumbre y temor. Las mismas sensaciones que emergen al visualizar la secuencia de la mansión de *Eyes Wide Shut*. Bill no termina de comprender todo lo que ha sucedido allí, volviendo a casa confundido y temeroso. Ha sido descubierto por las personas de la secta y posteriormente interrogado, corriendo con la fortuna de que una de las ninfas presentes en la orgía se ha ofrecido para “redimirle”. Entiéndase que esta acción supone el sacrificio de ella en lugar de Bill, quien se enfrenta a una supuesta ejecución como consecuencia de su atrevimiento al penetrar en la casa sin ser parte de la ceremonia. Escaramuza que ha logrado sortear sin dificultades gracias a su amigo Nick, el pianista, que le ha proporcionado la contraseña y la dirección del castillo. Sin embargo, el haber llegado en taxi y la etiqueta de traje de alquiler de su vestuario han delatado a Bill ante los ojos vigilantes que salvaguardan la confidencialidad de los acontecimientos que se llevan a cabo en el interior de la mansión. Este recelo con el que se cuida y se mantiene

---

<sup>158</sup> Poe, Edgar Allan: “*Ensayos y críticas*”. Madrid: Alianza. (1973)

en privado la apariencia de las personas que forman parte de la ceremonia se debe al carácter de figuras públicas y su participación en la vida en sociedad, de la que ocupan posiciones de poder privilegiadas que deben ser protegidas. Nadie aprobaría que estas figuras públicas de importancia pertenecieran a una secta que practica esta suerte de bacanales dionisiacos en castillos modernos.

Por lo tanto, en cierto sentido Bill está revelando algo que debía haber permanecido oculto pero que se manifiesta ante nosotros, aquello que constituye el anverso de la vida social y la antítesis de lo políticamente correcto de las acciones de estos individuos. El lado oscuro y prohibido de los grupos sociales más elevados, en términos económicos y políticos, demostrando cierta decadencia moral y ética que les arroja hacia un estilo de vida en el cual se veneran los excesos e intimidan a quienes se atreven a poner en riesgo la seguridad y privacidad de sus actos. Una cita de la obra de Christian Aguilera nos aporta más datos sobre la identidad de la secta que se muestra en el film:

“Con total seguridad Kubrick y Raphael tomaron como referencia las características de varias sectas, y aportaron otros elementos no necesariamente extraídos de la realidad. Presumiblemente, la principal fuente de inspiración fue la Iglesia de Satán, secta fundada en 1966 por Anton Szandor, alias *El papa negro*. Las similitudes que se establecen entre la secta ideada para la película y la de Szandor se centran en que su campo de operaciones se localiza en los Estados Unidos, la procedencia centroeuropea de su fundador, la presencia de jóvenes desnudas frente a los ancianos que visten de negro y con capuchas. Asimismo la finalidad que persigue la Iglesia de Satán es la autosatisfacción de los sentidos (sexualidad), la vida eterna en el infierno, lugar de placer absoluto, aniquilación de los débiles y enfermos, y victoria de los sanos y fuertes. Ciertamente preceptos que se cumplen en la secta mostrada por Kubrick y Raphael: el sexo como elemento central del ritual cuya práctica tiene lugar en un infierno imaginario (las tonalidades rojizas dominan los interiores de la mansión y aumenta el tamaño del grano de la película, como si entráramos en otra dimensión), y los



drogadictos serían los débiles y enfermos a los que se debe eliminar o sacrificar.”<sup>159</sup>

*La Steadicam sigue los recorridos por la mansión*



Estas afirmaciones sobre el tratamiento de la puesta en escena revelan un carácter siniestro en relación a la manera en que se presenta el rito que se lleva a cabo en la secuencia, rodeado de una simbología oscura, esotérica, mágica, que aparece ante nosotros como un compendio de creencias paganas. Sería la realización de algo tenido por fantástico e irreal lo que se plantea en esta escena, revelando materiales alojados en el inconsciente que se tienen por imposibles y que hallan una confirmación real.

Si bien esto que se revela ante nosotros no forma parte del inconsciente de un sujeto particular, podría bien formar parte del inconsciente colectivo. Es decir, todas estas fantasías se encuentran en un estado de represión social debido a lo que representan, tanto en términos éticos como por la amenaza que significan para la familia

---

<sup>159</sup> Aguilera, Christian: Op. Cit. P. 327.

o estructura esencial en la construcción de una sociedad moderna. Algo que es radicalmente opuesto a lo sacro del matrimonio monógamo tradicional no puede convivir en el mismo espacio abierto y público que comparten. Uno debe imponerse sobre el otro obligando a la ley a establecer un orden que atribuya cierta lógica a la organización del hombre social.

Un orden que se impone como norma relegando a todas aquellas formas alternativas que se escapan de ese marco a permanecer fuera de toda aceptación pública. Sin embargo, lo que acontece es que lo dionisiaco, entendido como aquello que libera de la norma, permanece allí, reprimido, aunque deambule sobre el inconsciente colectivo encontrando en situaciones concretas una hendidura para acometer sus objetivos y transgredir la ley, materializando los deseos y anhelos de quienes se adentren en él. Es aquella amenaza que sobrevuela el orden social incitándolo hacia el caos, la que patrulla incesante entre las mentes de los individuos y los acerca al abismo, aquello indefinido que yace dentro de la psique, que seduce e inquieta, la mirada que enceguece.

Es esa visión desde la perspectiva de Bill navegando a través de la orgía acompañada de la música atmosférica de la misa, una vez más a cargo de Gyorgy Ligeti, la que nos impacta y nos trastoca sin dejarnos indiferentes, sacudiendo nuestros esquemas para nunca devolverlos a su estado natural. Es un descubrimiento que destruye nuestro paradigma. Aunque en alguna ocasión se haya sospechado de la existencia de tal fenómeno, enfrentarse a él directamente supone una aparición cuasifantástica que desvela aquel velo que recubre lo terrible y abominable que subyace a la aparente armonía social.

### **3.6.5. Principio de deseo y principio de realidad**

El viaje que emprende nuestro héroe, el doctor Bill Hartford, se podría interpretar como una inmersión en el lado oscuro de la ciudad de Nueva York, que viene motivada por la confesión de su mujer, Alice. Relato que nace a raíz del diálogo que mantienen en su habitación un par de días después de asistir a la opulenta fiesta de Víctor Ziegler, uno de los acaudalados pacientes de Bill. La discusión matrimonial se sale de quicio cuando se reclaman actitudes referentes al flirteo que mantuvieron ambos

por separado con diferentes personajes durante la celebración. Actitud que Bill niega haber tenido, afirmando que él nunca estaría con otra mujer porque confía plenamente en la salud de su matrimonio. Cuestión que Alice rebate contándole una anécdota que dispara las alarmas de Bill, pues ella en una ocasión estuvo tentada por otro hombre, un desconocido por el cual habría sido capaz de dejar su matrimonio.

### *Alice confesando su fantasía*



Esta confesión pone en tela de juicio el tema de la fidelidad dentro del matrimonio, convirtiéndose en un pensamiento que destruye los esquemas de Bill y se transforma en una obsesión que le atormenta durante todo el film. Ese temor que se instala en la mente de nuestro protagonista genera una angustia causada por la constatación de que sus creencias acerca de lo que piensa de su esposa no es real y que quizá nunca sabrá enteramente si Alice es o no es capaz de serle infiel. Esa duda que le inquieta y le arrastra impulsivamente a reafirmar su condición de hombre libre, capaz de satisfacer sus fantasías y deseos, es una respuesta visceral motivada por la frustración y la impotencia de nunca llegar a comprender lo que sucede en la mente de su pareja. Esto le induce a transgredir y renunciar a sus votos cristianos con la finalidad de cumplir sus

fantasías irrealizadas, aunque no tengamos una idea clara de cuál es la forma de ésta porque está indefinida en su psique, necesita ser explorada.

En este periplo que emprende Bill encontramos diversas formas de proposiciones sexuales que coexisten en el mundo exterior, en contraposición con la tradicional manera de entender el acto sexual como un intercambio entre marido y mujer heterosexuales. Es un aspecto de la narración que se hila mediante la aparición de personajes que funcionan como arquetipos sobre los cuales se estructura el mensaje que subyace al discurso. Los personajes representan a un grupo o una manera de ser que encarna los valores y conductas propias de lo que representan inequívocamente, sin taparlo ni esconderlo. Sólo quienes forman parte de la bacanal se disfrazan y usan máscaras para no ser descubiertos, aunque en realidad se trate de un juego con roles bien definidos.

La lectura del film como una unidad sintagmática en la que todos los acontecimientos guardan cierta relación entre sí podría llevarnos a pensar que todos los personajes tienen dos personalidades en su vida, que interpretan dos personajes diferentes en su rutina diaria, uno nocturno y otro diurno. La utilización de los colores en la fotografía de *Eyes Wide Shut* intercala tonos azules fríos con tonos cálidos constantemente. La utilización de la luz en las secuencias nocturnas en las que Bill camina por las calles de Nueva York, la potencia del color negro en el vestuario, le da una connotación fúnebre a Bill y lo sumerge en una atmósfera sombría.

En este intento por establecer dos realidades o dos lados de la moneda entre las relaciones sociales, idea que se plantea incluso desde el inicio con las escenas de la fiesta de los Zigler, en la que un elegante casanova húngaro intenta seducir a Alice y Bill flirtea con dos modelos, se muestran las virtudes y defectos de la sociedad de clase alta. Un cierto ambiente de hipocresía e ironía acompaña todo el relato en esa doble moral que por consiguiente adquieren quienes interpretan estos personajes. A lo que Bill finalmente termina entregándose, a dejar de ser él por un instante, a actuar como una persona que no es, perdiéndose y dejándose movilizar por la fuerza que le impulsa compulsivamente a llenar un vacío existencial.

¿Cuál es el objetivo de Bill en esta cruzada? En términos materiales se podría concluir que Bill pretende consumir el acto sexual, satisfacer el deseo que guarda en su interior aunque no sea capaz de visualizarlo. No se muestra en la historia de qué

naturaleza es la fantasía de Bill, intuimos que podría tratarse de un buen espécimen femenino por el interés que ha mostrado por las dos modelos de la fiesta de Ziegler, pero no tenemos más información con relación a la imagen que representa de alguna manera el anhelo de éxtasis que visualiza en su mente. El principio de deseo encuentra aquí una manera de representarse como voluntad que dinamiza las acciones del sujeto, como motriz de la vida del hombre y no como un objeto material particular. Sin embargo este principio de deseo nunca es satisfecho. En la totalidad del largometraje Bill no llega a consumir el acto sexual con ninguna de sus opciones, permanece en el primordial estado de desear aquello que no tiene o que no es, incluso el pensamiento que más resonancias tiene en su conciencia es la imagen de su mujer acostándose con el oficial de la marina.

***Bill imagina a Alice con el oficial***



Los celos que angustian a Bill le incitan a sublevarse en contra de la norma, como una respuesta impulsiva al hecho de que su mujer le ha confesado que es capaz de ser infiel. Más adelante refuerza esta fantasía con un sueño erótico en el que un grupo de hombres practican el acto sexual con ella en el bosque. Cuestiones que desestabilizan el frágil equilibrio emocional que se sostiene en el matrimonio y pone en duda la

capacidad de la pareja para mantenerse sana en el tiempo. Por lo tanto, Bill se siente traicionado de alguna manera por Alice, ella habría sido capaz de dejarle, cuando seguramente él nunca se había planteado la posibilidad de dejarla, nunca. A modo de venganza, Bill se traza como objetivo satisfacer a toda costa su propio deseo, sentirse libre. Este comentario puede aportarnos algunas ideas:

“El error de Bill es pensar que el impulso no es más que irracional e instintivo. En el momento en el que se cree libre, su voluntad de controlar el mundo nunca ha sido tan grande. La paranoia como el fantasma son construcciones sabidas, partidas integrantes de un sistema que nos rebasa a todos. Pero en el caso de *Eyes Wide Shut* cada signo de desorden nos remite a la existencia del sistema que lo suscita. En lugar de poner fin a un sistema, el desorden mismo es la prueba irrefutable de su existencia. Y el desorden del mundo de Bill Hartford revela al personaje la amplitud de la tarea a cumplir, el peso de un sistema de pensamiento moral (y estético) que recae sobre él y los suyos.”<sup>160</sup>

Los impulsos que mueven a Bill son reacciones contra el sistema en sí mismo. Son actos moralmente incorrectos que demuestran la intención de controlar el mundo, o más bien de liberarse de las ataduras que nos suponen los principios morales de la vida social, una tarea imposible esencialmente.

En ese momento es cuando observamos que el principio de realidad frustra siempre sus acometidas, castrándolo de alguna manera. Es la comprobación de que el deseo sólo existe en su psique y que no hallará realización que sea capaz de saciarlo. Nietzsche decía que, en el fondo, amamos nuestro deseo y no aquello que deseamos, como una manera de expresar una analogía entre estas ideas.

En esta tesitura se desarrolla el film, recordándonos la estructura narrativa de *El hombre de la arena* y la utilización del personaje del padre, como aguafiestas del amor, que siempre aparece, en ocasiones metamorfoseado en otro personaje para sabotear la

---

<sup>160</sup> Aguilera, Christian (1999): Op. Cit. P. 337.

realización del deseo de su hijo Nataniel. En el caso de *Eyes Wide Shut*, el padre sería la ley moral y las élites de poder que controlan el sistema. Es la confrontación del principio de deseo con el principio de realidad.

Vista desde esta perspectiva, la obra de Schnitzler *Relato Soñado* traza una cierta conexión con el cuento de Hoffmann en la manera en que su héroe parece destinado hacia una fatalidad que, en el caso de *Eyes Wide Shut*, termina con las ilusiones de Bill por controlar el caos. El tema de la necrofilia aparece sugerido como colofón de la historia y sitúa al deseo en el extremo de la ambigüedad y la perversión. Esta idea la retomaremos al final del siguiente apartado.

### 3.6.6. La fábula kubrickniana

Sin duda alguna, se puede establecer una similitud entre la estructura narrativa de *Eyes Wide Shut* y *La naranja mecánica*, en el sentido de que ambas están estructuradas por dos mitades que se presentan como dos universos paralelos, como dos puntos de vista sobre la misma realidad. El recorrido del héroe nos enseña dos mundos opuestos que conviven simultáneamente en matrimonio, el Yin y el Yang.

En su película anterior, *La chaqueta metálica*, Kubrick se preocupó por hacer una reflexión sobre el ser humano a través de esta filosofía de los opuestos en la que un elemento convive con su contrario inevitablemente. Así nos muestra la dualidad que existe en los principios de todo. La vida y la muerte, lo bueno y lo malo.

Kubrick afirma:

“...la civilización es una especie de pequeña envoltura, una especie de papel celofán que con el paso de los años ha ido recubriendo al hombre, pero que en el momento en que esa apariencia desaparece –y hay numerosos sistemas para conseguirlo o provocar su aniquilación- surge con toda fuerza el asesino despiadado que sobrevive en lo más profundo de las entrañas del hombre”<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> Castro, Antonio (1994): “*Rebelde sin causa/La chaqueta metálica*.” Barcelona: Dirigido. p. 134.

Esta reflexión se podría relacionar con las ideas de Trías que cuestionaban el rol de los sistemas tradicionales como referencias artísticas y de pensamiento. La estética clásica que esconde lo que debe permanecer oculto porque está fuera de los límites de lo soportable por el ser humano. Lo bello como velo o envoltorio que recubre lo siniestro.

La fábula kubrickiana representa constantemente la dualidad en el pensamiento del hombre, con la intención de transmitirnos una moraleja que en la mayoría de las ocasiones tiene una vocación pesimista acerca de la condición del ser humano. Kubrick muestra al individuo en ciertas circunstancias como un títere del sistema, una idea que se aplicaría eficazmente al papel que interpreta Bill Hartford en *Eyes Wide Shut*, en donde su destino parece ser controlado por un poder superior que organiza las reglas del juego cortándole las alas de la libertad. Sin embargo, Bill pretende dominar su destino luchando en contra de esa fuerza que está por encima de él, motivado por sus impulsos primarios y su deseo. Pero al chocar contra la realidad su voluntad termina siendo desactivada.

Esa dicotomía del sujeto y las cosas que existen en el mundo está también acentuada por la estructura narrativa más utilizada por el director neoyorquino. Podría decirse que películas como *La naranja mecánica*, *Barry Lindon*, *La chaqueta metálica* y *Eyes Wide Shut*, constan de dos grandes actos en los cuales lo que se ha contado en la primera parte luego se verá complementado en la segunda desde otra perspectiva. Si en el primer acto hemos asistido a la exaltación de la violencia, en el segundo vemos una ironía acerca de la compasión, en otros casos observamos la transformación de un personaje que sucumbe ante la presión de un sistema que le fuerza a actuar de alguna manera y le obliga a cuestionar sus principios éticos y morales. Y en el caso de *Eyes Wide Shut* asistimos a la revelación de un sistema social que posee doble personalidad.

La elección de dividir el relato en dos momentos noche/día es una decisión cinematográficamente conceptual, así como la utilización del color de la luz en los momentos más intensos desde el punto de vista psicológico de los personajes. El azul y el naranja como colores contrarios, el frío y el calor como sensaciones que acompañan la atmósfera que se trasmite, son dualidades que se construyen con elementos cinematográficos que refuerzan la idea de plasmar contrarios en constante dinamismo y convivencia. En este universo que se construye a partir de opuestos se desvelan rasgos del sistema que ponen en entredicho la naturaleza de los individuos, demostrándonos la



fragilidad del orden que se establece por el mismo hombre, revelando su faceta más irracional y fatalista.

### *La convivencia del naranja y el azul*



Cuando el doctor Bill Hartford intenta investigar durante el día acerca de este lado oscuro de la ciudad que ha visitado aquella noche, todo parece haber sido una pesadilla, nada es igual durante el día, no hay indicios de que algo pudiera estar ocurriendo detrás de esa apariencia de normalidad. Se enfrenta al envoltorio social creado por el hombre civilizado para escamotear la presencia de otra realidad en la que todos los personajes con los que se topa en el camino parecen formar parte de una conspiración de la cual él no conoce la verdad y cada uno de ellos ocupa un lugar dentro de la estructura que soporta esta organización. De esta manera podríamos sospechar que el vendedor de disfraces conoce el secreto de la secta, pues es uno de los vendedores de capas y máscaras que surte las ceremonias, de allí que se haga mención al nombre de la tienda “*The rainbow*” en la secuencia de la fiesta de los Zigler, cuando las modelos invitan a Bill a ir al final del arcoíris. Puede que la hija adolescente del vendedor Milich sea una candidata de acompañante femenina en las bacanales de la secta. Podría ser que la misma prostituta Domino participara en las ceremonias, de allí que cuando conoce de su enfermedad desaparece de la historia, puesto que está incapacitada para trabajar. De esta manera todo parece tener relación y, aunque no se diga explícitamente, está sugerido.

Esta forma de abordar la ficción, en la cual no se deja nada determinado, agrega una cierta incertidumbre sobre el espectro de sensaciones que despierta el film. Una escena es importante a tener en cuenta, ya hacia al final del viaje de nuestro

protagonista. Es aquella en la que intenta confirmar la muerte de la ex miss de belleza que ha sufrido una sobredosis. Las sospechas de que esta mujer fuese la que se sacrificó por él durante la ceremonia se confirman más adelante cuando Zigler trata de convencer a Bill de que olvide todo lo sucedido, confesando además su participación en la secta. Bill llega a la morgue y observa el cuerpo de la mujer sin dar crédito de que en realidad sea ella. Una mirada que nos invita a pensar en cierta atracción necrófila emerge entre él y el cadáver. Es la muerte del deseo en cierto sentido. Es un punto final en el juego, en el montaje que se ha organizado en torno a su travesía. Es una moraleja que le devuelve a la cruda realidad, lo despierta de esa ensoñación que ha estado viviendo durante aquella noche.

Por lo tanto, es una especie de enseñanza que se resume en la última conversación que mantiene con su mujer, en la que Alice reconoce que “la realidad de una noche no expresa la totalidad de la verdad”, a lo que Bill responde que “un sueño nunca es sólo un sueño”. Este relato soñado que se traduce en la pantalla nos abre un submundo al que no nos deja entrar más allá de la superficie, que esconde cuestiones que deben ser recubiertas, envueltas. Es lo bello conviviendo con lo siniestro, la dependencia del uno y del otro. El inicio de lo terrible que todavía podemos soportar, la condición y límite de la belleza.

El universo representado en *Eyes Wide Shut* es seductor, aunque una vez desvelado termine por confirmar el vacío moral y ético que subyace a la mayoría de las acciones que tienen lugar en el relato. Lo irracional e impulsivo reprimido en el fondo de nuestra psique esperando el momento de salir y consumarse. Todo aquello que debe permanecer oculto, lo secreto, lo íntimo, lo *heimsch*. Es una exploración psicológica de emociones inquietantes que suspenden al sujeto en una atmósfera de incertidumbre y sospecha, de indefinición. Lo siniestro se presenta aquí como lo disimulado y sospechoso, algo clandestino que es necesario que permanezca oculto da cara al público. Un secreto sobre lo cual nadie debe saber nada acerca de su existencia, no debe ser revelado, debe permanecer escondido.

No hay duda de que existen varios elementos que se combinan para generar un efecto siniestro en el espectador durante el visionado de *Eyes Wide Shut*, la constatación del predominio del caos sobre el orden, de lo incontrolable, inexplorado. Conceptos que están relacionados con las interrogantes más antiguas del ser humano y que permanecen

irresolutas. En sí mismo, el discurso cinematográfico de Kubrick es un cuestionamiento de los principios morales y éticos, a través de una reflexión filosófica y psicológica del ser humano en la que constantemente se enfrentan la dicotomía de las cosas en la naturaleza, su ambigüedad y ambivalencia. Es un intento por descubrir los principios que rigen al hombre occidental, dentro de los cuales existe una preocupación importante por representar la categoría estética de lo siniestro en una amplia variedad de registros.

### **3.6.7. El mundo interior de los personajes y lo siniestro**

Una frase de la novela, que aparece inmediatamente después del desencuentro de Fridolin con un indigente a la entrada de la ciudad, revela una reflexión que explica en cierta medida el mundo interno del personaje.

“Fridolin se preparó para cualquier agresión pero, inesperadamente, el vagabundo dio de pronto media vuelta y se escapó. ¿Qué significaba aquello?, se preguntó Fridolin. Luego recordó que debía tener un aspecto bastante siniestro, se quitó de la cabeza el sombrero de peregrino y se abotonó el abrigo, bajo el cual su hábito de monje le bamboleaba sobre los tobillos.”<sup>162</sup>

Esta cita del libro de Schnitzler se refiere al momento en el que Fridolin, el personaje principal de la historia, vuelve a casa después de haber presenciado aquella ceremonia orgiástica con tintes religiosos. En ella se describe brevemente la apariencia misteriosa y oscura propia de la vestimenta ceremonial que ha adquirido para la ocasión.

Kubrick dedica buena parte de su largometraje al desarrollo de este capítulo del *Relato Soñado*. Sin dudas, el momento más logrado en la cinta es el ambiente siniestro de la celebración clandestina, cuestión que lleva esta parte del libro a convertirse en uno de los momentos álgidos de la totalidad de la película. Sin embargo, el director neoyorquino omite detalles acerca de la tortuosa vuelta del protagonista a casa, tales como pensamientos internos que describen estados de ánimo, emociones y sensaciones.

Quizá se deba a la complejidad de traducir en imágenes y sonidos los pensamientos internos lo que ha provocado la omisión de este momento de la novela

---

<sup>162</sup> Schnitzler, Arthur: Op. Cit. P. 76.

que, dentro del campo de la literatura, funciona adecuadamente para ilustrar la aparición de la experiencia de lo siniestro, al menos dentro del punto de vista subjetivo del personaje principal. Una de las características particulares de la obra es esa especie de subjetivismo mediante el cual accedemos a la psique de los personajes a través de un diálogo interno.

Cuando Albertine, la esposa de Fridolin, sueña mientras éste intenta despertarla tras llegar de su aventura voyeurista, en la novela se deja clara una muestra de la sensación que produce en él la actitud de ella mientras duerme.

“Ella se rió de nuevo, como en respuesta, de una forma totalmente extraña, casi siniestra.”<sup>163</sup>

En diversos pasajes de la novela los pensamientos de los personajes transmiten las sensaciones y estados de ánimo provocados por las situaciones del relato, significando esta cualidad de la obra un problema a la hora de transportar este “mundo interno” de los actores hacia el terreno de lo audiovisual, en el cual las cosas se comentan en voz alta, a través de los diálogos, o simplemente se muestran con acciones de los protagonistas. Chion comenta en su análisis que Kubrick se alejó de caer en los típicos artificios del cine para representar la psicología de los personajes con la intención de esquivar cualquier vestigio de subjetivismo que direccionara el punto de vista de la narración. Sólo en la secuencia en la que Bill reconstruye con su imaginación la fantasía de Alice, se muestran imágenes que encarnan los pensamientos tormentosos que se constituyen como imágenes mentales dentro del sujeto.

“Es un filme (refiriéndose a *Eyes Wide Shut*) en el que hay un mundo objetivo (incluso una imagen mental es un objeto) y nadie, ni siquiera la audiencia, puede presumir ser capaz de entrar en la cabeza de los personajes”.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Schnitzler, Arthur: Op. Cit. p. 79.

<sup>164</sup> Chion, Michel: Op. Cit. p. 24

### 3.6.8. El mundo de los sueños

Por otro lado, debemos insistir en las reminiscencias del mundo onírico que acompañan las reflexiones de Fridolin constantemente a medida que se desarrolla la historia y que ponen en tela de juicio la veracidad de sus actos con sus constantes cuestionamientos y verificaciones. Hacia el final de la novela nuestro héroe se preguntaba:

¿Por ejemplo, al volver de un sueño? Desde luego se recordaba... Pero sin duda había también sueños que se olvidaban por completo, de los que no quedaban más que cierto estado de ánimo enigmático, un aturdimiento misterioso. O que se recordaban más tarde, mucho más tarde, sin saber ya si se había vivido algo o sólo se había soñado. ¡Sólo...! <sup>165</sup>

Recordemos algún debate sostenido entre Kubrick y Raphael acerca del carácter onírico del relato, en el que se cuestionaba la realidad de los hechos y en detrimento de ésta se atribuía a lo que se cuenta una cualidad propia de las fantasías y los deseos que yacen en el inconsciente del ser humano. Como si se tratara de un género literario preocupado por materializar los pensamientos del imaginario haciendo indivisible su frontera con lo real. En una de las conversaciones propias del proceso creativo del guión de *Eyes Wide Shut*, Kubrick y Raphael sostuvieron:

“Raphael: Es el mismo problema con el que nos vamos a encontrar constantemente: todo el asunto es como un sueño. En la historia están a punto de suceder muchas cosas, pero muy pocas se explican o llegan a suceder. Creo que está pensado para leerlo todo como si fuera un sueño, ¿No te parece?

Kubrick: ¿Todo? ¿Qué quieres decir?

Raphael: Al fin y al cabo la obra se titula *Relato soñado*. ¿Y cómo es que cuando Fridolin llega a la supuesta orgía –donde lo único que pasa en realidad es que hay mujeres desnudas- la contraseña es <Dinamarca>? ¿No te parece demasiada

---

<sup>165</sup> Schnitzler, Arthur: Op. Cit. P. 110.

coincidencia que el hombre con el que sueña Albertine también sea de Dinamarca? Como la chica que Fridolin ve en la playa.

Kubrick: Pero todo no puede ser un sueño.

Raphael: ¿Porque esa no era la intención de Schnitzler o porque no es lo que tú quieres?

Kubrick: Porque si no hay algo real no hay película.”<sup>166</sup>

En un intento por zanjar la discusión acerca de la naturaleza de los hechos relatados por Schnitzler, ambos acordaron en que los eventos de la película sucedieran durante la vigilia y que, en caso de mostrar ese mundo onírico que recrean los personajes a través de las palabras, sería siempre y cuando se les escuchara a ellos hablar sobre éstos, sin intentar representarlos debido a la dificultad para enmarcarlos dentro de una estética convincente. Este tema significó una preocupación para Kubrick y Raphael por los contenidos freudianos intrínsecos dentro de la obra escrita que debían ser plasmados en el film.

En varios momentos del *Relato Soñado* se entrelazan los símbolos y significados del mundo onírico y el mundo real. Por ejemplo: la fantasía furtiva de Albertine sucedió en unas vacaciones del matrimonio en Dinamarca. Más adelante descubrimos en la novela que la contraseña para entrar en la mansión misteriosa es “Dinamarca” también, guardando una relación intencionada dentro del conjunto de la narración de Schnitzler. Este detalle fue obviado por Kubrick e intercambiado por otro, desconectando a los dos mundos, evitando cualquier tipo de confusión para el espectador.

Por lo tanto, esa indivisibilidad de ambos universos en la literatura, toma un carácter más realista en el largometraje. Todos los hechos que se cuentan suceden efectivamente en la realidad y la posible pregunta que emerge en el lector de la novela no tiene razón de ser en la película, en la que no existe duda de la veracidad de los acontecimientos. De esto se preocupó Kubrick, hasta el punto de aportar una secuencia en la que se resuelve todo el misterio que permanece, en cierto sentido, irresoluto en la novela debido a que se suponía que quedaba abierta la posibilidad de que hubiera sido todo un sueño.

---

<sup>166</sup> Raphael, Frederic: Op. Cit. P. 40.

Raphael confiesa que, si la adaptación hubiera carecido de un anclaje que conectara la sucesión de eventos que ocurrían en la novela, la película quizá no habría funcionado. Era necesario que todos los eventos que transcurrían pertenecieran a un todo que se resolviera al final, en otras palabras, que todas las acciones tuvieran un sentido. Es conocida la tendencia de Kubrick a estructurar sus films en diferentes formas que escapan de la disposición tradicional en tres actos fundada por Aristóteles y bautizada como la narrativa tradicional. *Eyes Wide Shut* no es una excepción. Sin embargo, el co-guionista se preocupó porque tuviera un desenlace, a pesar de que se trataba en principio de fantasías y ensoñaciones que nunca conseguían una corroboración ni llegaban a una conclusión explícita en la novela.

“El *Relato Soñado* de Schnitzler carecía de una explicación plausible porque explicar un sueño es racionalizarlo. Sin embargo, puesto que Stanley no quería (sic) que la película fuera otra cosa que un sueño, resultaba esencial darle cohesión”<sup>167</sup>

Esa falta de cohesión que reside en la novela se antojaba como una amenaza latente a la hora de transferir la historia al cine. Por ello, surgieron dilatadas discusiones acerca de la correcta manera de mostrar los acontecimientos sin explicarlos. Al fin y al cabo, la audiencia espera que exista algún tipo de justificación de aquello que se comunica a través del largometraje. Privarles de la satisfacción de encontrar una suerte de conclusión definitiva podría haber sido un giro inesperado, pero insípido. Existía cierto tipo de aprehensión, tanto por el hecho de que la audiencia no adivinara lo que sucedía a continuación como de que todo el film constara de un cierto número de escenas inconexas, cosa que había que resolver, aunque fuera superficialmente, aclarando la relación que existía entre todos los hechos del relato.

La secuencia que ha dedicado el director a esta explicación la observamos cuando Bill (Fridolin) vuelve a la mansión del misterioso y opulento Víctor Ziegler para ser testigo de la confesión de este último. Ziegler arguye que todo lo sucedido ha sido una puesta en escena, a lo que Bill reacciona con incredulidad interrogando a su interlocutor. Sin embargo, Ziegler se niega a revelar la identidad de los responsables de

---

<sup>167</sup> Raphael, Frederic: Op Cit. P. 109.

la representación y aduce que ha servido para escarmentarle por su intromisión. Bill decide abandonar su búsqueda y volver a la seguridad de su hogar. Raphael comentó:

Necesitaremos toda una escena nueva, al final de la película antes de que Bill vuelva a casa la última vez, cuando se enfrenta a Ziegler por lo de la baronesa, o lo que sea que vaya a ser ahora la mujer, y Ziegler le explica toda la historia y... si es que eso es lo que quieres que haga.<sup>168</sup>

De esta forma Raphael y Kubrick conjuntamente acordaron cerrar la narración que estaban construyendo conectando todos los puntos para arrojar pistas que guiaran a la audiencia hacia una mayor comprensión de la historia.

Quizá fue una estrategia para esquivar las complicaciones propias de caer en la ejemplificación de conceptos y nociones cercanas a la teoría psicoanalítica lo que motivó al director a mantenerse al margen del discurso freudiano que subyace en el texto escrito. Las conexiones entre los sueños de Albertina y lo que experimenta Bill son patentes en el desarrollo de la novela. Tema que podría haber sido de interés para el autor del libro, quien estuvo influenciado por las ideas vinculadas a la interpretación de los sueños de Freud.

No es fortuito que las aportaciones de los postulados de Sigmund Freud sobre la interpretación de los sueños salpiquen la novela de Schnitzler. Como contemporáneos y coterráneos, Freud y Schnitzler se conocían y pertenecían a la élite intelectual austríaca de principios de siglo XX. Sin embargo, a Kubrick no le interesaba demasiado ahondar en las explicaciones conceptuales del psicoanálisis, sino penetrar en el mundo interior de los personajes y demostrar que, aunque se tratara de una novela anticuada, el sustrato de la narración era perfectamente extrapolable al mundo moderno, siempre y cuando se ajustara a una historia real.

Según Freud, los sueños son productos de la psique, están dotados de sentido y tienen asignado un lugar propio en la estructura de la vida cotidiana. En los sueños se representan conflictos que están por resolver en el inconsciente y que pueden formar parte de experiencias vividas recientemente o pueden tratarse de cuestiones enterradas en lo más profundo de nuestros recuerdos. En el estado onírico, el ser humano libera

---

<sup>168</sup> Ibidem.: 135.



estas informaciones sin controlar sus contenidos, dando origen a procesos que podrían ser interpretados como formas de cumplimiento de deseos no realizados. En uno de los comentarios de Raphael sobre una conversación mantenida con Kubrick decía:

“Nuestro tema es el deseo [...] pero parece que quiere fotografiar sentimientos, captar lo impalpable y palparlo [...] Es como si quisiera dejar sentado todo tipo de cosas: adónde van los sueños, o quizá por dónde discurren, y sobre todo, qué tratan; dando por hecho que tal como están ahora resulta excesivamente freudiano.”<sup>169</sup>

### 3.6.9. La figura del “doble”

El tema del *Doppelgänger*, vocablo alemán que designa la presencia de un doble fantasmagórico que acompaña a las personas, forma parte de los conceptos que subyacen en el *Relato Soñado*. Es un concepto que aparece en determinadas novelas románticas en las cuales los sujetos poseían una doble personalidad, o sentían la presencia de un doble malvado que les arrastraba hacia la muerte. Recordemos *Los elixires del diablo*, de E.T.A. Hoffmann, en donde el monje Medardo escuchaba la voz de un fantasma maligno que le atormentaba y le inducía hacia el pecado, como una de las primeras expresiones del *Doppelgänger* en la literatura romántica.

Estas representaciones también se asociaban, según la psiquiatría, con la aparición de la esquizofrenia en los individuos, quienes pierden la percepción de la realidad como consecuencia de esta patología. En el caso de la novela de Schnitzler, todo está sugerido por algunos monólogos internos de Fridolin, quien se cuestiona si en realidad ha sido él quien ha vivido esas experiencias que suceden en la historia. En un momento de la novela podemos leer un monólogo interior de Fridolin en el que se interroga acerca de esta figura del doble:

“Llevar una especie de doble vida, ser el médico competente, digno de confianza y de prometedor futuro, el buen esposo y padre de familia... Y al mismo tiempo un libertino, un

---

<sup>169</sup> Raphael, Frederic: Op. Cit. p. 59.

seductor, un cínico que jugaría con la gente, con hombres y mujeres siguiendo sus caprichos”.<sup>170</sup>

Kubrick, al suprimir estos pensamientos internos del héroe, se ve obligado a recurrir a la puesta en escena para traducir la sensación que tiene Bill de estar acompañado por ese doble fantasmagórico. Esta noción del doble Kubrick la trasvasa a la ficción cinematográfica utilizando los medios propios del discurso audiovisual. En numerosas ocasiones durante el filme acompañamos los recorridos de Bill a través de pasillos y aceras, algunas veces de ida y otras de vuelta. Esta construcción geográfica del espacio invita al espectador a pensar que ya se ha estado en los mismos lugares en un tiempo anterior a causa de la repetición de los mismos encuadres, aunque toda la realidad de la puesta en escena se muestra ligeramente modificada.

Incluso otros personajes de la ficción atraviesan las mismas rutas que nuestro héroe, asemejándose a la figura de un doble que deambula por los mismos espacios, pero en diferente tiempo. Chion comenta en su análisis de *Eyes Wide Shut* una secuencia del film que puede darnos claves para entender la estrategia seguida por Kubrick en el momento de plasmar este efecto de *déjà vu* que transmite la repetición de una misma acción en distintos tiempos. En el momento en el que Bill se desplaza hasta la casa de Nathanson, uno de sus pacientes más distinguidos, al llegar al hogar de éste se dirige hacia la habitación del hombre que acaba de fallecer, la cámara le sigue por detrás a través del pasillo, Bill se detiene frente a la puerta y toca, Marion la hija de Lou Nathanson le invita a pasar. Esta misma acción se reproduce más adelante cuando entra Carl, el marido de Marion. Chion comenta:

“La toma de la entrada de Carl, que hemos descrito con anterioridad como el recorrido que hace el personaje hacia la habitación del fallecido, es la primera en toda la película que muestra una acción entera de un personaje que no es ni Bill ni Alice. Este personaje realiza casi exactamente lo mismo que Bill unos minutos antes, generando así un efecto de *déjà vu*.”<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Schnitzler, Arthur: Op. Cit. P. 105.

<sup>171</sup> Chion, Michel: Op. Cit.. P. 65.

Kubrick rueda el mismo plano de seguimiento en dos ocasiones, trastocando ligeramente los detalles decorativos del escenario. En las imágenes que se muestran a continuación se puede observar como desaparece uno de los objetos que está encima de la mesa en el pasillo. Esto puede interpretarse como un error de continuidad inducido para generar la sensación de extrañeza en el espectador.

### *El mismo recorrido de Bill y Carl*



Aunque en la novela de Schnitzler estos conceptos relacionados con la figura del *Doppelgänger* son más explícitos como consecuencia de las reflexiones del héroe del relato, quien reconoce creer en la posibilidad de llevar una vida paralela en la cual le suceden cosas que posteriormente no recuerda, Kubrick se limita de nuevo a mostrar sin explicar excesivamente las ideas que subyacen a la noción del doble fantasmagórico. Por otra parte, estos preceptos atraían al escritor austríaco debido a que se enmarcaban dentro de una corriente literaria que había influido ostensiblemente en el contexto, tanto artístico como científico, de la época. En un momento de la novela, aparece un ejemplo de los pensamientos de Fridolin relacionados con la percepción de estos postulados desde el punto de vista científico:

“Recordó algunos casos patológicos extraños que conocía por los libros de psiquiatría, de las llamadas vidas dobles; un hombre desaparecía súbitamente de una vida totalmente normal y volvía después de meses o de años, sin recordar dónde había estado durante ese tiempo, pero más adelante lo reconocía

alguien que se había encontrado con él, en alguna parte en un país lejano, sin que el que había vuelto recordara nada.”<sup>172</sup>

Schnitzler, influenciado por el contexto en el cual desarrolló la obra, se preocupó por aunar aportaciones propias de las investigaciones en el terreno de la psiquiatría referentes a patologías extrañas que afectan a los individuos alejándoles de la realidad. El pensamiento psicoanalítico que se refleja a lo largo de la novela nos sumerge en una subjetividad que nos acerca a la comprensión de los procesos psíquicos de los personajes.

Kubrick consigue en *Eyes Wide Shut* que el espectador acompañe el discurrir de los hechos desde una perspectiva cercana sin verse en la necesidad de utilizar la herramienta de la *voz en off*. Esto lo logra a través de la utilización de elementos cinematográficos como la iluminación, los encuadres y los tracking shots o planos de seguimiento. Como consecuencia, alcanza a construir un film que transcurre a una cierta cadencia misteriosa que modela ese tono particular de la obra y que, a su vez, transmite de manera eficaz el mensaje sombrío de la historia. El director americano hizo énfasis en respetar el ritmo de la novela, cuestión que encuentra una confirmación en el resultado de la adaptación del libro. Esa atmósfera es la que nos sitúa dentro de la acción, expectantes a lo que pueda suceder, a la espera de la catástrofe y representa la amenaza de lo siniestro. El ritmo del largometraje posee un carácter hipnótico que despierta una curiosidad e inquietud por lo que pueda ocurrir eventualmente, aunque finalmente las transformaciones más radicales sucedan en el interior de nuestros personajes.

### **3.6.10. La última palabra**

Kubrick rediseñó completamente la escena final de la novela escrita por Schnitzler ubicando la acción de los últimos compases del filme en una juguetería atestada de gente que realiza compras navideñas. Bill, Alice y Helena, la hija de la pareja, caminan por la tienda cuando el matrimonio aprovecha un momento de privacidad para hacer un comentario final. Mantienen un breve diálogo en el que se muestran agradecidos por haber salido ilesos de sus aventuras reales o ficticias y se

---

<sup>172</sup> Raphael, Frederic: Op. Cit. P. 112.

prometen amor eterno. Alice le sugiere a Bill hacer algo para firmar las paces, el acto sexual, cuestión que podría significar la procreación de un nuevo hijo que devuelva el bienestar y la prosperidad al matrimonio.

La última palabra pronunciada en el filme de Stanley Kubrick es la palabra “follar”, diferencia notoria con respecto a la novela, en la cual todo queda sugerido y no se alude directamente al coito, sólo se describe sucintamente el amanecer de la pareja en el lecho marital y las risas de la niña al otro lado de la habitación. Esta forma directa y concreta de finalizar el largometraje se opone a la tendencia común del director a dejar cabos sin atar e ideas sin explicaciones.

### **3.6.11. Fidelio**

Dinamarca fue el destino en el que Fridolin y Albertine pasaron unas vacaciones en las cuales ella sintió una atracción inusualmente poderosa hacia un oficial de la marina que, con tan sólo una mirada, logró conquistarla. Dinamarca también es el nombre de la contraseña necesaria para entrar en la mansión donde se celebra la ceremonia orgiástica en la novela. Sin embargo, ninguna de estas dos informaciones son trasladadas al filme. Como ya sucediera en *La naranja mecánica*, Kubrick agrega un elemento que sustituye la idea inicial escrita y la re-direcciona hacia otro terreno distinto que construye otros significados en la obra.

*Fidelio* o *el amor conyugal* es el nombre de la única ópera compuesta por Ludwig van Beethoven. Inicialmente fue llamada *Eleonora*, cuando se escribió originalmente, pero no logró ser representada debido a su longitud excesiva y a algunas exigencias propias de los colaboradores del compositor alemán que no serían correspondidas. Tras varios años olvidada, la composición fue retomada y adaptada a una nueva versión titulada *Fidelio* que tendría finalmente dos partes. La obra tiene como protagonista a una heroína que rescata de la muerte a su amado marido, una analogía de lo que sucede en la mansión de *Sommerset*. La relación entre *Fidelio* y lo que sucede en la mansión reorienta la anterior asociación de ideas propuesta por Schnitzler. Por lo tanto, Kubrick, una vez más, colabora en la concepción de una estética conceptual llena de significantes que apuntan hacia un objetivo concreto. La suplantación de una idea por

otra que posee una cualidad meta-lingüística que enriquece la construcción del discurso cinematográfico y lo eleva a la categoría de Arte.

### **3.6.12. Consideraciones sobre *Eyes Wide Shut***

Kubrick consiguió terminar su carrera cinematográfica de manera brillante firmando un film enigmático y complejo que, a través de una realización impecable desde el aspecto técnico, se encumbra como uno de los hitos cinematográficos del siglo XX. La cualidad distintiva de *Eyes Wide Shut* es que sumerge a la audiencia en un universo cargado de ensoñaciones y fantasías que aborda la temática del inconsciente de forma sutil aproximándose al mundo onírico. La particular espacio-temporalidad del largometraje es un simil de las representaciones oníricas y sus elementos característicos. Los denominados espacios vacíos y tiempos muertos que abundan en la película representan la naturaleza ilógica e irracional de los sueños y la utilización de rupturas en la continuidad generan la sensación de extrañeza que suele caracterizarlos. En resumen, Kubrick se preocupó por representar la experiencia de los sueños de modo novedoso consiguiendo plasmar el misterio de los contenidos que almacena nuestro inconsciente. La última película de la filmografía del director americano logra transportar al espectador hacia el universo onírico con gran maestría y audacia a través del medio cinematográfico. Este logro la destaca como una de las obras más relevantes de la carrera de Stanley Kubrick y un clásico indiscutible de la década de los 90’.

## 4. Otras obras de Stanley Kubrick

### 4.1. *Fear and Desire (Miedo y deseo)*, (1952)



Dedicaremos en esta investigación un breve comentario a la primera película de Stanley Kubrick, con motivo de su reciente edición en DVD por parte de *Kino Lorber* y *The Library of Congress* en el transcurso del año 2013. Aunque no constituye parte del análisis correspondiente al tema central de esta tesis, es necesario exponer sucintamente los elementos contenidos en el film, puesto que forman parte de la obra del director, aunque no hayan visto la luz hasta muchos años después de su estreno, puesto que Kubrick se encargó de recoger todas las copias disponibles con la intención de que nadie accediera a este primerizo experimento cinematográfico que él mismo bautizó como una práctica de alumnos de cualquier escuela de cine.

Esta película que marca la iniciación de Kubrick en el mundo del cine no contiene ninguna relevancia determinante. En la gran mayoría de revisiones históricas y biográficas sobre el director americano no hay significantes menciones de esta obra y cuando se habla de ella se suelen comentar los desaciertos y carencias del film.

Aunque *Fear and Desire* haya sido marginada por la historia debido a las circunstancias particulares que marcaron su destino, el visionado del film evidencia la presencia de elementos característicos del cine de Stanley Kubrick. El miedo y el deseo como motores de la dinámica esencial del ser humano son representados dentro del contexto de la guerra, tema recurrente en el futuro del director cuyas ideas acerca de este fenómeno serían desarrolladas con mejores resultados en films posteriores. Las

primeras frases del largometraje, espetadas a su vez por una *voz en off* (artilugio propio del discurso cinematográfico que luego se constituiría como uno de los sellos de los films de Kubrick), comenta la naturaleza del combate representado en la película: “*Esta es una guerra que sucede en la mente de los soldados*”. Estas palabras introductorias por parte del narrador contextualizan la acción de la historia, situando el conflicto en un territorio imaginario e intangible. La apuesta por escenificar la batalla que se libra en la psique de estos soldados resultaba arriesgada para un director novato, debido a la dificultad que supone desarrollar la emergencia de la locura en los personajes sin que parezca una consecuencia gratuita e ilógica para la audiencia. Existe una falta de claridad en el tratamiento de los estados de ánimo que se apodera de los individuos que participan en la narración que denota las limitaciones propias de la inexperiencia filmica del autor. Sin embargo, encontramos nociones que revelan inquietudes singulares e interesantes hacia temas universales que afortunadamente luego encontrarían acertadas soluciones.

### ***Los soldados observan la inmensidad del bosque***



*Fear and Desire* transcurre en la profundidad del bosque, a unos diez kilómetros dentro de las líneas enemigas, tras el aterrizaje forzoso de la nave que transportaba el pelotón comandado por el teniente Corby. La estrategia para regresar y cruzar las líneas hostiles es navegar río abajo encima de una balsa rudimentaria, para ello deben esperar la caída de la noche para evitar ser vistos por el enemigo. Durante la espera, deambulan por la selva, sorpresivamente asaltan mortalmente a dos soldados que comen en una cabaña y luego secuestran a una chica, mostrando su faceta más criminal en el transcurrir de los hechos. Howard Sackler figura como guionista de este exiguo



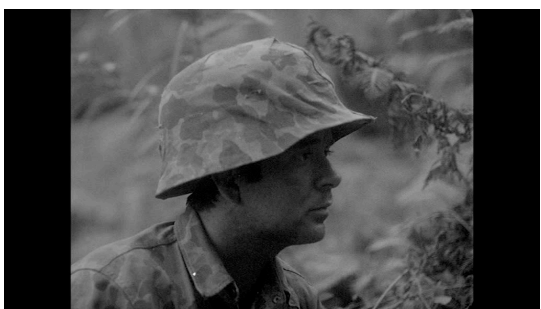
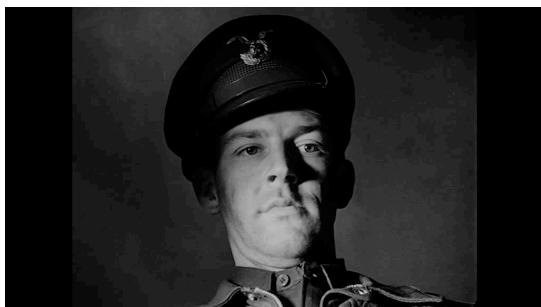
largometraje (cuya duración apenas sobrepasa los sesenta minutos) dando vida a estos personajes enloquecidos que conectan exageradamente con una voluntad destructiva que no conduce hacia otro lugar diferente a la eventual muerte. El destino de estos soldados no es otro que el de la fatalidad. El sargento Mac se embarca en la misión suicida de ajusticiar a un general avistado desde el otro lado del río. Corby considera la iniciativa como un imposible, sin embargo, tras la pérdida de Sidney a causa de la demencia que le hace huir despavorido por el bosque, decide acompañar a su compañero como acto desesperado.

Los soldados se enfrentan a las fuerzas del general enemigo logrando asesinarle, pero perdiendo en la operación al sargento Mac, quien es herido mortalmente por los guardias del cuartel militar. Al final, Corby y Fletcher regresan a la base aérea, mientras que Sidney encuentra el cadáver del sargento Mac navegando a la deriva río abajo. Corby y Fletcher deciden adentrarse de nuevo en el bosque en búsqueda de sus compañeros. El teniente pronuncia un pequeño monólogo introspectivo y pesimista acerca de la predisposición del ser humano para la guerra, mientras que Sidney canturrea encima de la balsa que transporta el cuerpo del sargento Mac. Este final abierto es una muestra de la predilección de Kubrick por representar historias que no poseen un desenlace conclusivo y expresan los eventos de la vida como un continuo circular incesante que no conduce a ningún fin definitivo. *Fear and Desire* es un largometraje que intenta profundizar sobre temas complejos y difíciles de plasmar a través de imágenes y sonidos. Significó una primera oportunidad para un joven director ávido de experiencia.

Las cualidades positivas de la *ópera prima* de Stanley Kubrick se podrían resumir en la intención de dramatizar la dialéctica del bien y el mal desde una perspectiva personal, escenificando una visión particular de la guerra y sus conflictos éticos. Quizá esta ambición fue demasiado complicada de realizar por parte del director, que contaba con escaso presupuesto y un equipo técnico y humano reducido. Pero estas carencias no serían más determinantes que la indefinida característica del texto, que divaga por conversaciones filosóficas y ataques esquizofrénicos que desvían la atención del problema central de obra. La noción de la guerra como una lucha interior que conduce al sujeto hacia la destrucción está representada frágilmente por actores sobreexcitados y diálogos previsibles que atisban ideas válidas e interesantes, pero que no encuentran el ritmo y tono adecuado para su correcta expresión. El film denota una

falta de tono con los contenidos que pretende transmitir que se presta a ciertas confusiones por parte del espectador debido a la irracionalidad de las actitudes tomadas por los protagonistas. Kubrick se interesó desde el inicio de su carrera por explorar los terrenos pantanosos de la mente y el lado oscuro del ser humano. Intentó desde el principio conectar con la cualidad inconsciente del hombre, sondeando en las profundidades del espíritu en búsqueda de los impulsos más primarios y el instinto de supervivencia vital. Lo sublime sucede en nuestras mentes y nuestro enfrentamiento con sus diversas manifestaciones en la realidad amenaza nuestro instinto de supervivencia generando la aparición de lo terrorífico, lo siniestro.

*Los personajes de Fear and Desire experimentan la locura*



#### 4.2. *Killer's Kiss (El beso del asesino), (1955)*



Este film pertenece a la etapa inicial de la carrera de Stanley Kubrick y en ocasiones suele ser obviado en los análisis y biografías acerca del director americano. Sin embargo, en esta investigación puede ser útil para observar la presencia de elementos estéticos que arrojen pistas acerca de las inquietudes y búsquedas constantes del realizador en sus posteriores filmes. Podría decirse que *Killer's Kiss*, el nombre anglo-sajón de la obra, exhibe algunos rasgos característicos del cine de Kubrick y reúne ciertas cualidades cinematográficas que persisten en las etapas posteriores del director de cine. El film establece las raíces de un estilo que iría desarrollándose con el paso de los años y que terminaría siendo conocido como un estilo único.

Es necesario mencionar que no se trata del primer largometraje de Stanley Kubrick. *Fear and Desire*, su precedente inmediato, fue la primera incursión del director en esta materia, después de haber rodado algunos cortometrajes como preparación.

Influenciada notoriamente por el auge del cine negro norteamericano, *Killer's Kiss* relata la historia de un boxeador de segunda categoría que rescata a una cantante acosada por su jefe y escapa de la ciudad con ella. Kubrick se encargó exclusivamente del guión de este largometraje, cuestión que no se repetiría en el futuro del director. Si bien Kubrick aparece en otros largometrajes como guionista, siempre comparte los créditos o se basa directamente de la novela de la cual parte la historia de su film para elaborar el guión cinematográfico. Lo que atribuye a *El beso del asesino* un carácter excepcional, aunque no excesivamente relevante.

Juan Carlos Polo, en su libro sobre Stanley Kubrick, realiza una interesante retrospectiva del trabajo del director, en la cual encuentra una serie de elementos constantes en sus historias. Uno de ellos es la utilización de un estilo narrativo muy personal en el que logra ubicar al espectador frente a un conflicto moral. Esto se debe, según la opinión de Polo, a una cierta influencia de tipo literario en las obras de Kubrick:

Conocedor de la novelística del siglo XIX, en la que el escritor se sirve del personaje principal para crear el máximo de identificación personal con el lector, Kubrick mueve a sus protagonistas –Vincent Rapallo, John Clay, Coronel Dax, Espartaco, Ripper, David Bowman, Alex, Barry, Jack Torrance– por un mundo que les domina (la guerra, el poder absolutista, el miedo, la locura) y al que intentan hacer frente, aún utilizando las mismas armas que les oprimen y haciendo partícipe de ello al espectador.<sup>173</sup>

Desde el inicio de su filmografía, Kubrick demuestra una palpable habilidad técnica y fotográfica, además de una comprensión del montaje como vehículo para generar rupturas y dinamismo que le permiten construir films de gran factura. Es notable el virtuosismo demostrado por el realizador en la concepción de la secuencia del combate de boxeo entre Davy, el protagonista del film, y su contendiente, quien termina enviándole a la lona y llevándose el combate por K.O.

### *Davy es derribado por su contendiente*



---

<sup>173</sup> Polo, Juan Carlos: “*Stanley Kubrick*”. Ediciones JC Clemente. Madrid. 1999. p. 12.

El filme podría resumirse como un cúmulo de ideas visuales hiladas arbitrariamente con la necesidad de convertirlas en una historia coherente, pero el resultado final no logra convencer a la crítica ni al mismo Kubrick, quien optaba por no hablar de esta obra con gran entusiasmo. Aunque visualmente deja aflorar nociones de quien se convertiría en un gran creador de imágenes, era notoria la carencia de oficio como escritor de guiones de Kubrick, cuestión que le llevaría desde ese punto de su carrera en adelante a tener como referencias obras literarias sobre las cuales se apoyaría en el momento de producir sus largometrajes. Una sinopsis aportada por John Baxter en su biografía acerca del director americano esboza eficazmente la idea central de la narración de *El beso del asesino*:

Los personajes principales son Davy Gordon, un boxeador fracasado que vive en Greenwich Village, Gloria Price, una bailarina de poca monta que tiene una habitación en el mismo edificio, y Vince Rapallo, dueño de un salón de baile de mediana edad enamorado de ella. Cuando Gloria, tras acostarse una vez con Vince, rechaza sus siguientes avances y se burla de él diciéndole que “*es un viejo que huele mal*”, él intenta matarla. Davy interviene y los jóvenes se enamoran. Rapallo, para vengarse, manda a dos hombres a acabar con Davy, que está a punto de llevarse a Gloria a la granja de su tío, en Oregon, pero accidentalmente los matones se cargan al entrenador de Davy. La historia culmina con Davy rescatando a Gloria tras una persecución por los tejados de las naves industriales del distrito de la confección y en una lucha con Rapallo en un almacén lleno de maniqués.<sup>174</sup>

Era evidente que la historia carecía de un giro más interesante y menos alejado de los clichés del género *noir*. Éste se asemeja a una reconstrucción de varios de los arquetipos y lugares comunes de una película de cine negro, con sus estaciones de trenes, apartamentos de barrios de clase media baja, los rincones oscuros de la ciudad y la estupenda secuencia de la pelea de boxeo. Es también un ensayo de fotografía que retrata la potencia visual del director y su preocupación por la luz como vehículo

---

<sup>174</sup> Baxter, John: “*Stanley Kubrick. Biografía.*” T&B Editores Madrid, España 1996. p. 70

primordial del medio cinematográfico, la manera en que guía al espectador a través de la lectura de las imágenes. Sin duda, *Killer's Kiss* constituye un esfuerzo plausible por parte de Kubrick que tuvo que intervenir en todas las facetas del proceso de producción del film, debido a las limitaciones económicas del largometraje.

La secuencia del combate de boxeo demuestra la exultante habilidad de Kubrick para dirigir secuencias de acción. La utilización del montaje se erige como uno de los sellos distintivos del estilo del director neoyorquino, quien en diversas ocasiones ha afirmado haber sido un gran admirador de Sergei Einsenstein y sus teorías sobre el montaje. Tampoco es desdeñable la afición de Kubrick hacia los postulados de Pudovkin, a pesar de que éstos difieran en cierta medida de los del creador del montaje de atracciones. Para Kubrick existe espacio para construir un efecto a través del montaje a priori en el guión y a su vez a posteriori en la sala de montaje, conjugando ambas visiones soviéticas acerca de lo que debería ser el proceso de edición. En *El beso del asesino*, la secuencia del combate también demuestra un trabajo de cámara sorprendente por su dinamismo y movilidad, que imprime agilidad y veracidad a la puesta en escena. Estos elementos (los movimientos de cámara y el montaje), al entrelazarse, originan una sumatoria que consigue transmitir una cierta realidad sobre la experiencia de un verdadero enfrentamiento entre dos púgiles. Por estas razones se podría considerar esta secuencia como la primera muestra cinematográfica de la irrupción de un director de cine diferente, capaz de plasmar en imágenes y sonidos emociones, sensaciones y acciones, con una potencia avasallante, que impacta por su crudeza y realismo.

#### 4.2.1. De callejones y tejados



En *Killer's Kiss*, Kubrick retrató algunos de los espacios más propicios para construir la atmósfera característica del cine negro. Haciendo énfasis en el lado oscuro y desconocido de Nueva York o, por así decirlo, la cara menos llamativa de la Gran Manzana. Estos espacios no eran ajenos a su conocimiento, puesto que eran cercanos a los sitios que formaban parte del ambiente cotidiano del director americano. En diversas ocasiones rodó secuencias en las cuales intervenía sin previo aviso dentro de la actividad misma de la calle, como una suerte de reportero que roba imágenes de la gente que transita dentro del espacio que él recorta para su película y en el cual los actores se camuflan como excéntricos entre la multitud. Esta característica guarda alguna relación con el cine directo o el *free cinema*, tendencias cinematográficas que cobrarían mayor protagonismo en las décadas posteriores, aunque el tono general del film se asemeja más a las películas policíacas de mediados de siglo XX.

Kubrick ahonda en la captura de esa atmósfera neoyorquina sombría y hace hincapié en la presencia de lugares recónditos y oscuros, la otra cara de la ciudad. También nos muestra paisajes urbanos icónicos dentro de la cultura, como los tejados de los edificios, una constante en los géneros que abordan temáticas criminales, construyendo una secuencia de persecución brillantemente concebida.

### ***Nueva York vista desde los techos de los edificios***



Otra secuencia que merece la pena comentar es el asesinato del entrenador de Davy, víctima de los matones de Rapallo, quienes le confunden con su pupilo acorralándolo en un callejón sin salida. La escena transcurre en una travesía sombría y tenebrosa, con restos de basura apilada por las esquinas y un letrero al fondo que dice “No toilet” o “No hay servicio”. Esta secuencia genera una tensión en el espectador por



la crueldad con la que actúan los secuaces de Rapallo ante las súplicas del entrenador de Davy. La muerte cae sobre él con una frialdad propia del cine de Kubrick, convirtiéndose en una muestra temprana en la carrera del director de esa cualidad implacable que se repite a lo largo de su filmografía.

### *El entrenador de Davy es asesinado por accidente*



Estas evidencias recabadas tras el visionado de este film, que forma parte de la historia prematura del director americano, confirman ese interés por explorar las facetas lúgubres de determinados ambientes de las noches citadinas, ideas que cobran vida en filmes posteriores como *La naranja mecánica* y *Eyes wide shut*. Estos espacios representan el mundo marginal que se esconde tras las luces artificiales de las metrópolis, la naturaleza amenazante de estos espacios y los personajes que lo habitan. La ciudad no se convertirá en un ambiente en el cual sucedan la mayoría de las historias del cine de Kubrick, aparece en un número reducido, sin embargo, cuando se muestra esconde peligros en cada esquina y amenazas en todos los flancos. Podría tratarse de un temor desarrollado por Kubrick en su vida personal que es retratado en sus obras de arte y que se revela como un sub-mundo *underground* que se manifiesta cuando la mayoría de la gente duerme. A través de él se dedica a explorar la condición humana en sus comportamientos transgresores de la norma. Kubrick emigraría de los Estados Unidos para vivir en una propiedad a las afueras de Londres años después, en busca de privacidad y tranquilidad para su familia y su trabajo.



#### 4.2.2. El almacén de maniqués



El clímax del largometraje *Killer's Kiss* transcurre en un lugar bastante curioso para rodar una escena de acción. La secuencia dedicada al desenlace de la historia narra cómo nuestro héroe, Davy Gordon, se disputa la supremacía del más fuerte ante Rapallo, nuestro anti-héroe, en un duelo mortal. Kubrick, en su afán por encontrar lugares que estuvieran emplazados cerca de su “barrio”, consiguió un viejo almacén atestado de maniqués que atribuyen un carácter excéntrico a la localización. Se trata de un almacén textil, negocio que no era desconocido ni ajeno para el director americano, puesto que su padre había trabajado muchos años en el comercio del tejido. Tras la breve, pero interesante secuencia en la que Davy escapa por los tejados de los edificios perseguido por Rapallo y sus matones, vemos un depósito lleno de maniqués y ocupado por un apacible trabajador que se engancha en una pelea con Rapallo que irrumpe de manera escandalosa dentro del lugar. Davy aguarda sigilosamente la llegada de su contrincante, camuflado entre las figuras de hombres y mujeres de plástico que se multiplican entre los rincones y se agrupan en un ejército de soldados lisiados. Inmediatamente, Davy salta de su escondite, sorprende a Rapallo y se enfrenta a él. Armados con hachas y lanzas interactúan en una danza mortífera que en ocasiones se desacompaña pero que rebosa energía y voluntad. Davy termina liquidando sin piedad a su oponente hundiéndolo la afilada punta de su lanza en el estómago de Rapallo, cuyo grito de dolor suena como un aullido de lobo que se funde con el sonido de un tren introduciéndonos en la siguiente escena, en la que Davy aguarda a Gloria en la estación de trenes. Este llamativo efecto auditivo que introduce Kubrick en las postrimerías del film enlaza el sonido de una escena con el de la siguiente logrando solventar

audiovisualmente la continuidad de ambos trozos de la narración, rehuendo de una elipsis convencional.

Si tuviéramos que ubicar la presencia de algún elemento cercano a lo siniestro, esta secuencia no estaría alejada de las constantes icónicas emparentadas con la experiencia ominosa y la desconfianza que despierta la posibilidad de movimiento de figuras aparentemente inanimadas. La escena del almacén de maniqués funciona como una metáfora del cementerio. Brazos y piernas se esparcen por el suelo, manos cuelgan bamboleándose en las paredes y la iluminación del lugar es tétrica, representando la antesala de la tragedia.

Podría decirse que *El beso del asesino* pone en órbita todas las fortalezas de un director talentoso y capaz de asombrar con sus habilidades para construir imágenes poderosas, pero que necesitaba una historia importante que sustentara el discurso audiovisual. La utilización de su técnica debía estar al servicio de un relato literario contundente, que elevara su pericia como director. A partir de *Killer's Kiss*, Kubrick optó por comprar los derechos de las novelas que le parecían adaptables a sus visiones, obteniendo así resultados plausibles en cuanto al trabajo de adaptación cinematográfica que desarrolló en sus posteriores obras.

#### 4.3. *The Killing* (Atraco perfecto), (1956)



La obra cinematográfica que puso en el mapa al joven director americano fue la adaptación de la novela corta *Clean break*, de Lionel White, en la que se cuenta el robo meticulosamente calculado de un hipódromo. Una de las cualidades que llamó la atención del libro a James B. Harris, productor del film y socio de Kubrick, fue la estructura narrativa del relato, debido a que se desarrollaba desde diferentes puntos de vista y mostraba eventos que sucedían en los mismos espacios temporales desde la óptica de diferentes personajes. La novela también causó un impacto positivo en la mente del realizador neoyorquino, quien halló una historia con suficiente potencial como para ser transformada en una buena película, puesto que permitía desplegar toda su pericia audiovisual para construir la atmósfera exigida por la obra literaria centrándose en plasmar las imágenes correctas y adecuadas para el film con la garantía de contar con un texto sólido de fondo en cuanto a las intenciones de los personajes, que desarrollaba las tramas hacia un objetivo concreto y definido. Había sido el obstáculo que impedía a Kubrick hacer una película realmente buena, capaz de captar a la crítica y a las productoras importantes de Hollywood. *The Killing*, el título que terminó adjudicando la sociedad Harris-Kubrick al largometraje basado en la novela de White, se convertiría con los años en un clásico del cine negro y fue, sin dudas, el primer trabajo admirable de un director diferente, dotado de un talento particular para mirar a través de la cámara y sorprender al espectador con una puesta en escena fresca e innovadora. Alison Castle agrupa las cualidades de las dos primeras películas de Kubrick (si, de acuerdo con ella, no tenemos en cuenta *Fear and desire*) describiéndolas de la siguiente manera:

Ambos films, *Killer's Kiss* y *The Killing*, pertenecen a la tendencia del cine americano que estaba a punto de llegar a su fin cuando Kubrick comenzó a hacer películas. Los críticos de cine franceses llamaron este ciclo de películas americanas de la post-guerra como cine negro, indicando la sombría y cínica visión de la vida que se reflejaba en los films.<sup>175</sup>

Kubrick era un conocido admirador de la *Jungla de asfalto* (1950), todo un clásico del género *noir* y una de las piedras angulares del cine negro históricamente hablando. Asimismo, tenía a John Huston como uno de sus directores predilectos dentro

---

<sup>175</sup> Castle, Alison: Op. Cit. P. 280.

de una lista en la cual también figuraba el nombre del director de origen alemán Max Ophüls. Realizador de títulos como *La Ronde* y *Lola Montes*, Ophüls huyó exiliado a Francia antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial debido a su ascendencia judía, rasgo que compartía con Kubrick. Casualmente, la novela de la que procede la adaptación de *La Ronde* (1950), de Ophüls, fue escrita por Arthur Schnitzler, novelista de origen vienés autor del *Relato soñado*, cuya obra llevaría Kubrick al cine en su última película, *Eyes Wide Shut*. Christian Aguilera evidencia la notoria influencia que había ejercido la obra de Ophüls sobre Kubrick en su libro *Stanley Kubrick: una odisea creativa*:

*Atraco perfecto* es probablemente el film de la primera época de Stanley Kubrick que mejor nos permite apreciar la influencia de Max Ophüls. Básicamente, la presencia del cine de Ophüls se percibe en el empleo de la voz en *off* que tiene la virtud de aportar un testimonio objetivo sobre el relato policíaco sin interferir en el ritmo de la acción, ya sea en un mismo espacio de tiempo o bien de forma cronológica. El empleo de la “cámara líquida” encuentra en *Atraco perfecto* su mejor campo de experimentación.<sup>176</sup>

Aguilera se refiere a la cámara líquida como aquel efecto que genera la utilización de los *travellings* laterales por parte de Kubrick. Estos seguimientos que interactúan con el espacio, como si la cámara fuese agua que traspasa los objetos que decoran una habitación, incluso sus paredes, es una influencia recogida del visionado de las obras de Ophüls, entre otros. La movilidad del dispositivo cinematográfico daría un dinamismo particular a la narrativa audiovisual del film y el uso de grandes angulares y una iluminación sobradamente cuidada capturaban la atención de los espectadores instantáneamente. En este apartado es notoria la influencia de la sociedad conformada por Orson Welles y Gregg Toland y las incommensurables innovaciones cinematográficas materializadas en *Ciudadano Kane* (1941), otra de las películas de referencia del director americano. La pulcritud técnica con la que se rodó *The Killing* resaltaba la eficacia de Kubrick a la hora de conseguir buenos resultados sin despilfarrar grandes sumas de dinero. La película poseía un aspecto de cine de primer orden, cuando había sido llevado a cabo con los recursos de una producción de Serie B, resultado que

---

<sup>176</sup> Aguilera, Christian: Op. Cit. P. 77

le situaría como un director con futuro dentro de la industria hollywoodiense por la rentabilidad de sus trabajos.

Estas señas de identidad del cine de Kubrick se convertirían en sellos inconfundibles del estilo del director americano que llamarían la atención del medio cinematográfico.

#### **4.3.1. El acto fallido en *Atraco perfecto***

El nombre en español que recibe *The Killing* envuelve una doble-lectura que va desde la interpretación del título del film como un robo meticulosamente concebido y llevado a cabo con una perfección plausible, hasta la introducción de una ironía sardónica por parte del traductor, en la cual ridiculiza la creencia de la posibilidad de un delito perfecto que burle la ley y quede impune. Aunque el atraco es cometido eficazmente por los ladrones, luego todo el desenlace de la historia gira hacia la fatalidad y el infortunio de Johnny Clay, líder de la banda de ladrones, quien observa cómo su maleta llena de dinero cae en la pista de despegue del aeropuerto dejando escapar los fajos de billetes extraídos de la caja fuerte del hipódromo. Toda esta tragedia se desencadena por la intromisión de un pequeño perrito que escapa a las manos de su dueña y corre hacia la pista obstruyendo la circulación de los coches que llevan el equipaje a los aviones.

#### ***La maleta cae al suelo y los billetes vuelan por la pista***



Aguilera comenta en su libro:

A pesar de la minuciosidad con la que se sigue el plan – la voz del narrador detalla el horario exacto de cada acción de los personajes implicados en el atraco-; la fatalidad subyace a lo largo del relato. *The Killing* no es la crónica de un “atraco perfecto” – el título castellano puede inducir a error en ese sentido. La “perfección” es un apelativo aplicable a la narración del atraco al hipódromo.<sup>177</sup>

Si bien hasta ese punto se trata de un robo sincronizado, luego el destino termina volviéndose en contra del afán de los criminales. Todo lo que se había planificado con exhaustividad resultaba inútil debido a diversos factores, entre ellos el azar. Es un elemento que introduce Lionel White en su obra y que ironiza sobre la intención del ser humano de controlar y predecir los eventos, tomando en cuenta las diferentes variables que intervienen en ellos. Siempre habrá variantes impredecibles que afectan el transcurrir de las acciones que el hombre emprende y tratar de anticiparlos resulta imposible, puesto que interviene un elemento azaroso que pone en evidencia la existencia del elemento de incertidumbre en los fenómenos naturales.

Como si de una broma pesada por parte del autor del film se tratara, el relato plantea un semi-*deus ex machina* (artificio utilizado en la escritura de guiones mediante el cual la trama se resuelve a través de la intervención de un elemento que no participa de la lógica interna del relato) que resuelve la trama *in extremis* de manera sorpresiva. Esta forma narrativa propia del teatro griego en la que se introduce un elemento inconexo del hilo argumental de la historia para solucionar el conflicto central, es utilizada por Kubrick como un giro azaroso e inesperado del destino, producto de la simple imprevisibilidad de la realidad.

En *The Killing* se plantea la inexistencia de un sistema perfecto, idea que desarrollará Kubrick en su obra posterior, una sensación de imposibilidad que supera los esfuerzos del hombre por controlar y predecir los hechos. En *2001*, HAL 9000 el ordenador infalible que supervisa la misión de los astronautas, comete un fallo garrafal que termina con la vida de 4 tripulantes de la nave y obliga a Bowman a desconectarle.

---

<sup>177</sup> Aguilera, Christian: Op. Cit. p. 50.

En *Dr. Strangelove*, la locura de un general paranoide activa el plan de guerra que terminará acabando con la especie humana. Finalmente, en *Full Metal Jacket*, el riguroso entrenamiento al que someten a un joven grupo de *Marines* acaba con la tragedia homicida de uno de ellos, quien descarga su rifle contra el sargento Hartman y luego se vuela los sesos encima del retrete del barracón. Por la tanto, se puede decir que en la obra de Kubrick, sobre todo a partir de *The Killing*, subyace una amenaza latente que nos mantiene a la expectativa y nos recuerda la presencia de una posible desgracia, cualidades de su cine que entroncan con algunas de las nociones sobre lo siniestro.

Podría decirse que Kubrick parece interesado en representar formas en las que se manifiesta una especie de desliz freudiano que aborta de una manera u otra las intenciones iniciales del sujeto. Estas nociones que eran conocidas por el director encontraron un universo propicio en *The Killing* y, posteriormente, en su filmografía para ser experimentados por los espectadores como una sátira de humor negro que desgana la esencia del ser humano en términos exentos de maniqueísmos y clichés. La imparcialidad con que Kubrick muestra a sus personajes permite una cercana identificación que termina por inducir a un cuestionamiento moral y ético por parte de los espectadores. La bondad y la maldad conviven estrechamente en el universo kubrickniano, separadas por límites muy frágiles en los cuales el hombre se mueve como si anduviera en una cuerda floja, a merced de las fuerzas impredecibles del universo.

***La estética del film reproduce la fotografía característica del cine negro***



El lado oscuro explorado en *Atraca perfecto* responde más a las exigencias propias del género en el que se enmarca la historia que a la intención de Kubrick de ahondar en un atmósfera particularmente siniestra y sombría. Sin embargo, el interés por construir ambientes y escenarios en los que predomina una tensión suspendida que amenaza constantemente a los personajes y pone en riesgo el fracaso de sus objetivos subyace a todo el relato. En reiteradas ocasiones el riguroso plan urdido por los ladrones está cerca del fracaso hasta que, finalmente, termina inevitablemente siendo frustrado. Esta suerte de *amenaza de castración*, en términos freudianos, que ronda en el universo del cine de Kubrick se muestra durante el film dando muestras de la presencia de un elemento que se expandiría a prácticamente toda la obra del director.

#### *Johnny es capturado tras el fracaso de su escape*



#### **4.4. *Paths of Glory* (Senderos de gloria), (1957)**





La primera colaboración del cineasta Stanley Kubrick con el actor/productor Kirk Douglas dio como resultado *Paths of Glory*, la cuarta película de la filmografía del director americano. En esta ocasión vuelve a trabajar sobre una temática bélica o, más bien, anti-bélica debido a la mirada crítica y cáustica sobre las relaciones de poder entre los altos mandos militares y sus terribles consecuencias. El ámbito de la guerra permite a Kubrick ahondar sobre situaciones complejas que nos hablan de la naturaleza del ser humano. Los personajes de estas historias suelen encontrarse ante dilemas morales y éticos contra los cuales luchan sin éxito, dominados por estamentos superiores que controlan el sistema con mano de hierro. El film representa de manera eficaz la crueldad del hombre cuando se deja llevar por la ambición de poder y reconocimiento.

*Senderos de gloria* es un título que gira sobre la idea central del largometraje aunque no encuentra una relación explícita con ningún elemento de la historia, es la clase de rótulos que atraen a Kubrick por su contenido metafórico y no tan evidente, otros ejemplos de ello son los nombres de algunos de sus films posteriores: *La naranja mecánica*, *La chaqueta metálica* y *Eyes Wide Shut*. Esteve Rimbau nos aporta en su libro sobre la figura del director americano una información valiosa que nos desvela el origen del término “*Paths of Glory*”.

Cobb (refiriéndose a Humphrey Cobb) publicaba su novela con un título *Paths of Glory*, extraído de un verso del poema de Thomas Gray, *Elegy written in a country churchyard* (*Elegía escrita en un cementerio rural*): “*Paths of Glory lead but to the grave*”. (Los senderos de gloria no conducen más que a la tumba).<sup>178</sup>

Esta cualidad nominal propia de los largometrajes de Kubrick, derivada en algunas ocasiones de la elección de ciertas novelas en particular, que utilizan el título como información no literal que complementa la idea del film, y en otras de su capacidad para encriptar mensajes mediante un juego de palabras, adelanta una reflexión al espectador que le obliga a desvelar el significado completo del título de la obra, como si la información estuviera entregada a medias. Ésta pone de manifiesto a priori una carencia que se ve cubierta a medida que se visiona el film y se observan los contenidos del mismo. La audiencia que se hace con la información total del film tiene

---

<sup>178</sup> Rimbau, Esteve: “*Stanley Kubrick, Signo e Imagen*”: Cátedra, Madrid 1990.

la capacidad interpretativa y analítica de descifrar el código propuesto por el autor en sus epígrafes.

En el film de Kubrick, un narrador introduce el contexto histórico en el que se desenvuelve la historia escrita por Humphrey Cobb en 1935, con el título de *Paths of Glory*. Christian Aguilera apunta en su exhaustiva obra sobre el cine de Kubrick:

La novela en que se basa *Senderos de gloria* fue escrita por Humphrey Cobb, un ciudadano canadiense que había abandonado la escuela a los dieciséis años para alistarse como voluntario en el ejército de su país. El año anterior Cobb había publicado en el *New York Times* un artículo en el que se hacía eco del fusilamiento de tres soldados por el supuesto acto de cobardía durante la Gran Guerra... [I] Probablemente, el carácter autobiográfico que se desprende del trabajo de Cobb marcara una pauta documentalista a Stanley Kubrick, pero precisaba de un desarrollo de los diálogos y sobre todo otorgar mayor protagonismo al coronel Dax<sup>179</sup>

Esta novela estaba considerada como antibélica debido al contenido crítico que apuntaba hacia las barbaridades que se cometían en la guerra y la inquietante verdad que se esconde tras los intereses militares de las naciones. De hecho, la obra fue prohibida en Francia puesto que atacaba la reputación del ejército francés y sus maneras de obrar durante la lucha contra los germanos. Los eventos que se cuentan en la película tienen su origen en las vivencias del escritor nacido en Italia, quien sirvió al ejército canadiense durante la Gran Guerra. Cobb escribió la novela cuando trabajaba en los Estados Unidos como escritor de publicidad para *Young and Rubicam*. Esta veracidad que contenía la forma de relatar de Cobb se plasma en la crudeza con que Kubrick esboza la narración en el film.

---

<sup>179</sup> Aguilera, Christian: Op. Cit. p. 56.

### ***Dax recorre las trincheras en pleno asalto al “hormiguero”***



En resumen, *Paths of Glory* cuenta la historia de cómo una orden desde el alto mando militar francés activa un asalto “suicida” a un punto estratégico en la líneas enemigas alemanas durante la Primera Guerra Mundial. El fracaso del ataque desencadena la ira del general Mireau quien acusa de cobardía al batallón, ordenando finalmente la ejecución de tres soldados elegidos entre los batallones. El coronel Dax, líder del batallón, intenta evitar el trágico destino de sus hombres, pero fracasa debido a la irrevocabilidad de una decisión tomada por la deshumanizada élite militar. El poco escrupuloso general Broulard termina acusando a Mireau de atentar contra su propio ejército y ofrece a Dax la oportunidad de ser general, pero éste le rechaza y vuelve a su puesto decepcionado por la fragilidad e hipocresía de la ética de los altos mandos. Gian Piero Brunetta describe algunas ideas del cine de Kubrick como predisposiciones del destino que suelen ser irrevocables para sus personajes:

Entramos en contacto con un universo dominado por un determinismo causal, por voluntades superiores, demiúrgicas, que deciden por nosotros, un universo que debe seguir, hasta el fondo, su lógica repetitiva y reversible, íntegramente constituida por planes y programas bélicos, militares, sentimentales, espaciales, escritos y previstos desde el inicio hasta el más mínimo detalle. Un universo que no consiente oposiciones o autonomías, respecto al cual el tiempo del singular tiene muy pocas posibilidades de intervención. Frente a una serie de realidades dislocadas en el tiempo en las que intenta imponerse por voluntad superior, un poder político militar dotado de mil máscaras y mil vidas, Kubrick consigue, o mejor dicho trata de individualizar, la

imperfección del mecanismo, la rotura de las mallas, la posibilidad de encontrar, casi montalianamente, un pasaje hacia soluciones imprevistas e imprevisibles. Los protagonistas de su cine padecen la lógica determinista pero intentan, hasta allí donde les es posible oponerse a ella.<sup>180</sup>

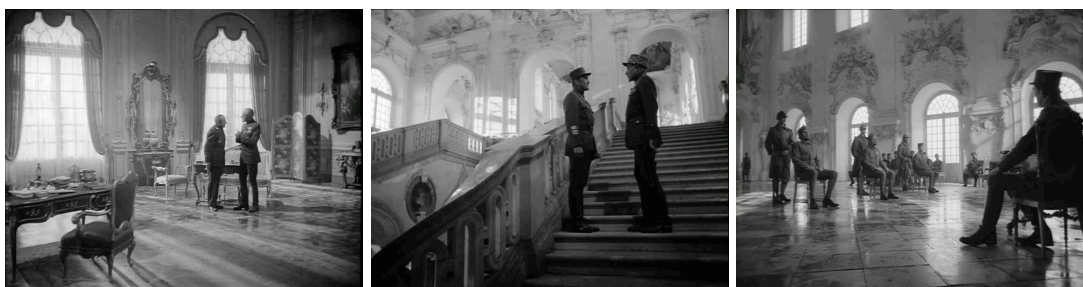
La predilección de Kubrick por seleccionar obras que inciden en estos temas constituyó una de las señas de identidad del realizador. En *Senderos de gloria* encuentra una oportunidad propicia para plasmar una de las piezas que componen el núcleo central de su obra: las relaciones de poder que urden el sistema y la propensión del ser humano a ceder ante impulsos violentos e incontrolables en búsqueda de la satisfacción de sus deseos y anhelos. Los personajes principales del film, los generales Mireau y Broulard, utilizan el poder para conquistar sus objetivos individuales sacrificando a sus soldados bajo falsas acusaciones de cobardía tras haberlos enviado a un camino de gloria que no conducía más que a la tumba.

Es notable la representación de la alta esfera militar que retrata Kubrick en el film. El rodaje de *Paths of Glory* se llevó a cabo en Alemania debido a temas económicos y de producción. Al final, la mayor parte de los gastos corrieron por cuenta de Bryna Productions, que en ese momento era la productora de Kirk Douglas, quien interpreta el personaje del coronel Dax y que percibió un tercio del presupuesto del largometraje en honorarios. Pero la selección de las localizaciones en las cuales se filmó la película fueron las adecuadas y se convertirían en bazas importantes a la hora de lograr el impacto deseado por el director americano. El palacio en el que residen los altos mandos militares con sus amplios ventanales que dejan entrar cañonazos de luz, impregnando la sala de un halo celestial muy distante de las intenciones nefastas de sus habitantes. Esta utilización de la luz y el espacio es un logro cinematográfico que le debemos a *Senderos de gloria*.

---

<sup>180</sup> Riambau, Esteve: Op. Cit. p 133.

*La luz se filtra a través de los amplios ventanales del palacio*



Es necesario comentar brevemente que la exhibición en Francia de *Senderos de gloria* fue prohibida debido a la imagen que daba de su ejército y las dudosamente éticas acciones que emprendieron sus dirigentes durante la Primera Guerra Mundial. Este asunto parecía absurdo a Kubrick, quien alegaba que los sucesos que se relataban tenían al menos 40 años de antigüedad. Lo cierto es que la atmósfera bélica se perfilaba como uno de los escenarios preferidos por el autor para exponer sus ideas. Es notorio en la filmografía de Kubrick el porcentaje de films en los que ha escenificado una faceta de la guerra. Riambau comenta en su análisis de *Senderos de gloria*:

Desde *Fear and Desire* hasta *La chaqueta metálica*, pasando por *Senderos de gloria*, *Espartaco* y *¿Teléfono rojo?* *Volamos hacia Moscú*, la filmografía de Kubrick se detiene, pues, periódicamente, en la reflexión sobre la guerra, ocasionalmente referida a situaciones históricas concretas –la primera guerra mundial, Vietnam-, pero esencialmente analizada en abstracto, tal como ya apuntaba su “opera prima”, y referida – como el resto de sus films- al estudio del hombre enfrentado a una situación límite.<sup>181</sup>

Pues a partir de estas reflexiones se podría decir que la posibilidad inminente de la tragedia y sus terribles consecuencias forma una parte importante del discurso cinematográfico de Kubrick desde sus inicios y que no hace más que brotar en diversos escenarios de diversas maneras, pero siempre desde una óptica muy particular, desde la

---

<sup>181</sup> Riambau, Esteve: Op. cit. p. 143.

mirada crítica de un cineasta con una capacidad inmensa para generar imágenes impactantes que perduran en la conciencia del público. Tras estas visiones poderosas existe un sustrato que se desarrolla sistemáticamente en toda su filmografía, una meditación ética que despierta una inquietud y desazón con respecto a los axiomas morales, un replanteamiento de la condición humana y su pugna incesante entre el bien y el mal.

#### 4.4.1. Final agridulce

Es una constante dentro de la filmografía de Stanley Kubrick que los finales de sus historias posean un carácter ambivalente. El espectador suele encontrarse ante una última secuencia que resume las ideas más importantes del film y que sirve como colofón de la estructura de la historia, es decir, que estas escenas postreras cierran la reflexión en torno a la cual están dispuestas todas las nociones anteriormente esbozadas por el director. Sin embargo, en la mayoría de las situaciones, el valor concluyente que se atribuye tradicionalmente a esta secuencia tiene para Kubrick la cualidad de convertirse en un cierre-apertura (véase la secuencia final de *La naranja mecánica* o *Eyes wide shut*) que pone en movimiento de nuevo las energías positivas y negativas que han estado interactuando en el relato. No se concluye enteramente la idea, sino que se abre para la reflexión del espectador, sin juicios ni posturas parciales encauzadas por el autor que socaven las posibilidades interpretativas de la audiencia.

*La joven alemana (Christiane Sussane, posteriormente Christiane Kubrick)  
canta a los soldados franceses*





Se podría decir, después de visionar *Senderos de gloria*, que la fórmula que más se repite en la carrera de Kubrick a la hora de cerrar sus largometrajes encuentra una de sus más potentes expresiones durante la secuencia en la que se muestra a una sollozante y asustada cantante alemana actuando para el batallón del ejército francés en el bar contiguo a las barracas. Es en esta ocasión en la que Kubrick por primera vez logra introducir el debate acerca de la dualidad existente en el ser humano entre su capacidad para conmover y sentir y su crueldad y violencia instintiva. El coronel Dax es testigo del momento emotivo que se vive dentro de la taberna en la que descansan sus soldados y, aunque ha mantenido una disputa encarnecida con el general Broulard, tiene el buen gesto de conceder a sus tropas un exiguo receso antes de volver a llamarles al frente de batalla. Es un detalle simbólico que representa la cualidad humana del coronel, quien parece ser el único hombre de las altas esferas que sería incapaz de sacrificar a su ejército en búsqueda de reconocimientos personales. Dax es el único personaje de los altos mandos que, como haría *Espartaco* en el siguiente film de Kubrick, daría la vida por sus hombres y quien ofrece un trato justo e igualitario para todos sus soldados. Incluso llega a defenderles en el juicio que les acusa de cobardes, aunque sus esfuerzos no obtengan ningún resultado. El espectador se identifica con esta manera de ser heroica y honesta, que lucha por cambiar un sistema corrupto, aunque esto signifique rebelarse ante las autoridades y poner en riesgo su propia vida. Esa dialéctica que representa Kubrick en torno a la ética de la guerra juega un papel central en *Paths of Glory*, resuelta esperanzadoramente con la aparición de la belleza al final de la historia. Tras lo terrible de los conflictos bélicos existe espacio también para la humanidad del hombre. Parece que el tránsito de lo sublime a lo siniestro pudiera estar invertido o que éste no es más que un ciclo repetitivo, como el eterno retorno nietzscheano o un Yin y yang que nos muestra ambas caras del bien y el mal en constante pugna entre los seres humanos.

#### 4.4.2. En relación al poema de Gray

Thomas Gray fue un escritor británico, nacido en Londres el 26 de junio de 1716, que ejerció como profesor de historia en la Universidad de Cambridge y fue conocido como uno de los *poetas de cementerio* debido al mito que le rodeaba acerca del lugar en el que había escrito su obra más célebre, *Elegía sobre un cementerio de aldea*. La historia le atribuye un halo sombrío que se refleja en los versos de sus poemas y podría haber influenciado de una manera notoria el carácter oscuro y pesimista de *Senderos de gloria*. Tener como referencia a Gray para construir la atmósfera de la historia, genera una cierta visión fatalista que está relacionada con la novela romántica en cierta medida. De igual modo, todas las ideas que giran en torno al nacionalismo como concepto determinante en la relación de los elementos del film están expuestas en *Paths of Glory* y guardan cierta conexión con la exploración de los sentimientos y emociones más profundos del ser humano. En realidad, una parte del relato se dedica a hurgar en la psique de estos hombres que saben que van a morir por una causa idealista y que esperan la llegada de la ejecución con resignación. Son muertos en vida que vagan sin alma hacia la pared de fusilamiento.

Dentro de lo que podría llamarse una película bélica, o anti-bélica en este caso, no abundan en *Senderos de gloria* escenas de combates entre tropas en las que se haga justicia a las constantes estéticas del cine de guerra como género. Salvo en la secuencia dedicada al fallido intento de conquista del punto estratégico denominado como “Anthill” u “Hormiguero”, Kubrick no se entretiene demasiado en rodar escenas de acción. Este evento sobresale como suceso nuclear del desarrollo del argumento, pero en términos de duración en la narración no dispone de una acentuada extensión. El tono del film se compone de escenas en las que hay conversaciones importantes, momentos de reflexión y sobre todo la angustia que sufren los condenados a muerte, en detrimento de largas y reiterativas secuencias de acción ofrecidas para dar espectáculo. No existe en la versión cinematográfica de *Paths of Glory* una pretensión de deslumbrar a la audiencia con la espectacularidad de la guerra, sino de penetrar en las entrañas de los seres que la dirigen y de los que la viven y sufren. Es un film que construye su ambiente a través de las emociones y sentimientos de los personajes desde una perspectiva más intimista, al menos en relación a los estándares tradicionales conocidos en el cine de guerra. La mayor batalla se libra entre miembros del mismo bando y en los despachos de los dirigentes del ejército.



La atmósfera generada por Kubrick en *Paths of Glory* encuentra en el poema de Thomas Gray referentes claros, por ejemplo:

"No permitáis que la ambición se burle del esfuerzo útil de ellos, de sus sencillas alegrías y oscuro destino; ni que la grandeza escuche, con desdeñosa sonrisa los cortos y sencillos hechos de los pobres. El alarde de la heráldica, la pompa del poder y todo el esplendor, toda la abundancia que da, espera igual que lo hace la hora inevitable. Los senderos de la gloria no conducen sino a la tumba". Thomas Gray (1716-1771). *An Elegy, Written in a Country Churchyard (Elegía escrita en un cementerio rural)*<sup>182</sup>

La permanente tensión entre ideas contrarias y las constantes referencias hacia la fatalidad componen la obra del poeta, quien escudriña sobre las virtudes y los defectos del ser humano y sus relaciones poniendo en tela de juicio la ética con que se valoran estas cualidades distintivas del hombre frente a la naturaleza.

### ***Dax presencia la ejecución de los soldados***



José Manuel Campillo nos ofrece una visión bastante acertada sobre la cuestión de fondo o el tema central en *Senderos de gloria*, relacionando estas concepciones primarias del director americano con sus posteriores planteamientos. “La concepción antropológica de Kubrick desmitifica el “buen salvaje” rousseauiano y manifiesta su adhesión a Hobbes: “El hombre para el hombre es un lobo”.<sup>183</sup> Esta reflexión nos

---

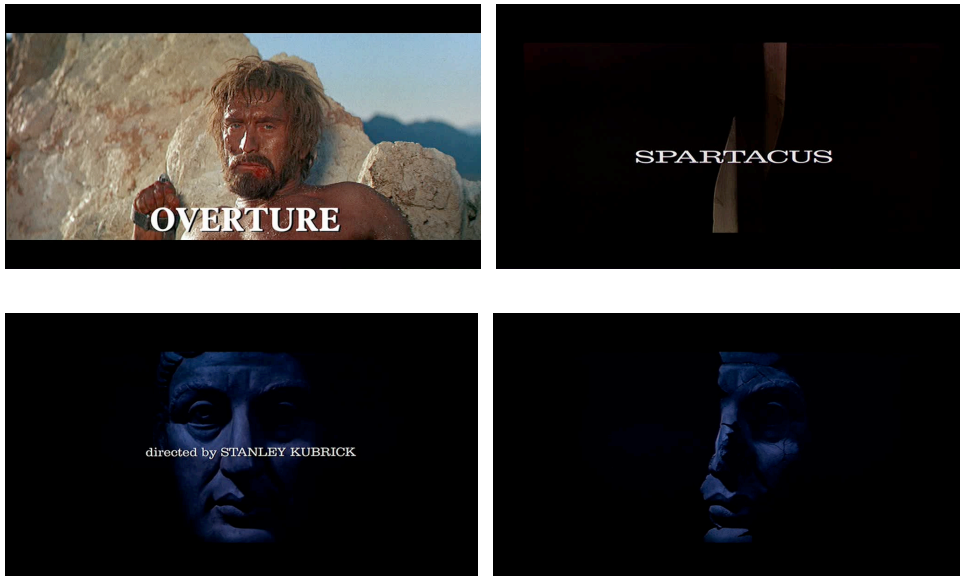
<sup>182</sup> Aguilera, Christian: Op. Cit. p. 56.

<sup>183</sup> Campillo, José Manuel: “Kubrick y la filosofía”. Amazon, Gran Bretaña. P. 42.

permite hacernos a la idea de que Kubrick no tiene ninguna intención de redimir a la especie humana a través de sus films, sino mostrarla tal cual es en esencia, con sus virtudes y defectos. Los comportamientos extremos de los sujetos que componen el universo kubrickiano demuestran un afán desesperado de poder y conquista (véase al general Mireau o Barry Lindon) que, a veces, se manifiesta fuera del contexto de la guerra y revela un deseo incontrolable por satisfacer los impulsos más primitivos (véase a Humbert Humbert en *Lolita*, Alex en *La naranja mecánica* o a Bill Hartford en *Eyes Wide Shut*). Esta idea que subyace en la filmografía de Kubrick lo acerca más al terreno del pesimismo y la desesperanza con respecto al ser humano como especie. No es casualidad que algunas de sus obras terminen con un apocalipsis definitivo en el que se extermina la raza humana (*Teléfono rojo: volamos hacia Moscú*). *Senderos de gloria* pone encima de la mesa una de las cuestiones centrales que desarrollaría Kubrick en sus futuras películas y alcanza a construir el tono y la atmósfera esencial que comparten la mayoría de los filmes del director americano, a pesar de que sus obras transiten por diversos géneros.

El cuestionamiento de la condición humana cobra gran relevancia tras el visionado de *Paths of Glory*. Esta fue una de las virtudes que provocó una reacción manifiesta por parte de la audiencia. Un tanto en la línea de Lewis Milestone y su clásico antibélico *Sin novedad en el frente* (1930), film que había causado gran impacto en el mundo del cine tras su exhibición y que influiría en la gran mayoría de filmes bélicos o antibélicos posteriores. Sin embargo, a diferencia de Milestone, Kubrick escudriña entre las bambalinas de la guerra, adentrándose en los palacios en los cuales se toman las decisiones y desenmascarando las intenciones individuales de los altos mandos. Al final, abandonamos el film con la sensación de que las apariencias son engañosas y que no siempre la voluntad del hombre es buena, como diría Rousseau, sino casi todo lo contrario.

#### 4.5. *Spartacus (Espartaco)*, (1960)



Una de las películas que Kubrick no consideraba como una obra totalmente propia fue *Espartaco* (1964), a la cual acudió tras el llamado de auxilio de Kirk Douglas después de haber despedido al director inicial del proyecto, Anthony Mann. Con lo cual Kubrick no gozó del tiempo necesario para preparar el rodaje de la que ahora, sorprendentemente, era su película. O más bien la película de Douglas, quien constantemente fungió como jefe de la nave (además de ser el protagonista y productor del film), imponiendo sus criterios incluso por encima de los del director. Esta dinámica laboral afectó naturalmente al trabajo de Kubrick y le obligó a hacer concesiones que muy probablemente no hubiera hecho si las circunstancias hubieran sido diferentes. El largometraje se basaba en la novela homónima de Howard Fast y la adaptación al cine había corrido a cargo de Dalton Trumbo, escritor que pertenecía a la lista de negra de artistas del medio cinematográfico vinculados al comunismo y no gozaba de ninguna popularidad entre el sector hollywoodiense.

Podría decirse que existen ciertos atisbos de la ideología comunista de corte marxista en el sustrato de *Espartaco*. Es una historia que se presta para hablar sobre temas tales como la explotación, las clases sociales, la identificación de un colectivo con una idea, etc. Ejemplo de ello es la famosa escena en la cual Espartaco se entrega a

la justicia romana dando un paso al frente del ejército alineado y a continuación cada uno de los soldados repite la acción del líder llamándose a sí mismo Espartaco. Este es un acto de valentía y solidaridad, es una revolución del proletariado mucho antes de la aparición del comunismo, es una reacción del hombre oprimido contra de opresores.

### *Los esclavos se solidarizan con Espartaco*



Más allá de las connotaciones marxistas del discurso de *Espartaco*, el film se enmarca dentro del género del cine épico, rebotante de grandes batallas y discursos grandilocuentes. Para Kubrick significó la primera intervención en una superproducción al más puro estilo de Hollywood, cuestión que a posteriori no se constituiría como un hito trascendental para el director. Sin embargo, sí fue sin duda alguna una experiencia productiva con resultados sobresalientes, a pesar de las vicisitudes del rodaje y del ambiente excesivamente hollywoodiense (asunto que no llamaba particularmente la atención de Kubrick).

La historia comienza con la presentación de Espartaco, quien es un esclavo oriundo de Tracia, provincia que pertenece al imperio romano, y que, tras un altercado con uno de los guardias que vigilan la explotación de piedras en las canteras que surtían a la antigua capital del mundo, es detenido y vendido a Léntulo Batiato, quien posee una escuela de gladiadores. Bajo la tutela de Batiato y su entrenador de gladiadores

Marcelo, Espartaco aprende las artes de la lucha y se erige como un gladiador sobresaliente. Durante su estadía en la escuela de Batiato conoce a Varinia, una bella joven que es esclava doméstica, enviada a la celda de Espartaco para satisfacer sus deseos sexuales. Éste rehúsa consumarlos alegando que no es un animal que actúa meramente por impulsos instintivos incontrolables, cuestión que ejemplifica de manera clara uno de los temas centrales del film: la búsqueda de una emancipación del ser humano hacia la consecución de una libertad que trasciende la exención de grilletes y cadenas. En repetidas ocasiones, Espartaco se cuestiona el sentido de la guerra y el valor del saber. Para él es más difícil cultivar el espíritu a través de la poesía que desarrollar la técnica de la lucha y el instinto destructivo. Poseen más valor las virtudes creativas que las dañinas y la superación de la esclavitud conlleva la responsabilidad de evolucionar como individuos y cultivar la energía creadora para convivir en armonía, alejados de la guerra. Sobre ese tema volveremos más adelante.

Craso, personaje que pertenece al alto mando militar y también es parte del congreso romano, visita la escuela de gladiadores de Léntulo Batiato y exige un combate a muerte entre varios de sus guerreros. Uno de los elegidos es Espartaco, quien se bate a muerte contra Draba, guerrero etíope experto en el uso del tridente. Tras un incidente sorpresivo en el que Draba perdona la vida a Espartaco y ataca a Craso y su séquito, el gladiador es asesinado por una lanza. Este episodio, aunado a la venta de Varinia por Batiato a Craso, desencadena una revuelta iniciada por Espartaco que acaba con la destrucción de la escuela y la fuga de los gladiadores. Es el inicio de una revolución que azota todas las localidades que encuentran a su paso, poniendo en peligro el orden establecido desde Roma.

Desde el congreso, Graco y Craso pugnan por el poder como quien juega una partida de cartas. Craso designa a Glabrio para que acabe con Espartaco, enviando 6 cohortes a su encuentro. El ejército de esclavos sorprende a los guerreros romanos y arrasan su campamento desprotegido e improvisado enviando una declaración de guerra al imperio. Espartaco y sus seguidores descienden hacia el sur de Italia con la intención de escapar, vía marítima, con la compra de una flota de barcos piratas a Tigranes Levantos. Pero Craso responde “heroicamente” haciéndose cargo del estropicio provocado por el general que él mismo había nombrado ante el Senado y decide sobornar a los piratas para que desistan de la idea de cooperar en la liberación de los esclavos. Espartaco toma la decisión de avanzar hasta Roma hacia la imposible

conquista del núcleo imperial de la ciudad, tras constatar la traición de los piratas y verse acorralado por las tropas romanas. El líder del ejército de esclavos arenga a sus hombres en un discurso más propio de un pensador romántico que de un gladiador del mundo antiguo. Espartaco y su revolución de corte socialista se embarcan en una misión suicida embriagados por nociones cercanas al existencialismo. Prefieren la muerte antes que perder la libertad.

Craso prepara las legiones para luchar contra Espartaco en las afueras de la ciudad. Tras una batalla sangrienta, las legiones se adjudican la victoria destrozando la intentona revolucionaria. Espartaco cae como prisionero y, posteriormente, es condenado a la crucifixión por parte de la justicia romana. Craso gana la batalla desde los despachos movilizando sus adinerados tentáculos con la intención de oprimir cualquier simulacro de rebelión dentro de su amada Roma. Su carácter dictatorial y fascista se impone sobre la sublevación de las masas que desean la igualdad entre las clases. Craso se erige como el gobernante adecuado para mantener el orden y el poder de Roma, mientras Espartaco muere finalmente crucificado en *La Vía Apia*, tras ver por última vez a Varinia y a su hijo, quienes logran salir de Roma “libres”.

### *Varinia enseña al vástago de Espartaco*



Otro final de una película de Kubrick que deja un sabor agrio al espectador, como el de *Senderos de gloria*, su anterior film. Para Kubrick esta obra significó su consagración como gran director de Hollywood y le granjeó alabanzas, elogios y buenos comentarios por parte de las personalidades más destacadas e importantes del medio. Orson Welles no tardaría en darse cuenta de la irrupción de Stanley Kubrick en la esfera cinematográfica mundial y Kirk Douglas, aunque no mantenía una buena relación con él, una vez confesó que tenía un grandísimo talento como director de cine. A partir de *Espartaco*, la leyenda de Kubrick no hizo más que crecer y ganar adeptos alrededor del mundo. Cada uno de los estrenos de sus largometrajes era un fenómeno significativo en la escena del cine mundial. Nunca más pasarían desapercibidas sus películas, sino todo lo contrario y cada una de ellas plantearía cuestiones que en esencia guardan cierta relación con las ideas nucleares de *Espartaco*.

#### **4.5.1. La idea del poder y la autoridad en *Espartaco***

En algunos aspectos, *Espartaco* podría ser una continuación cinematográfica de muchas de las ideas planteadas por Kubrick en *Senderos de gloria*. El poder de las altas esferas o élites gubernamentales que controlan los aspectos políticos de las naciones compitiendo por el poder absoluto y ejecutando astutas estrategias que benefician sus intenciones autoritarias. Estos personajes suelen poseer cierto tipo de carisma y gozan de la simpatía del espectador en los films de Kubrick (por ejemplo, en *La chaqueta metálica*, el sargento Hartman logra divertir a la audiencia con su inagotable repertorio de insultos y vejaciones hacia sus reclutas), funcionan como antagonistas ejemplares que permiten acentuar el contraste entre lo moral y lo amoral, lo justo y lo injusto. Quizá cabría traer a colación una distinción sutil entre el poder y la autoridad proporcionada por Campillo en su libro *La filosofía de Kubrick*:

La noche ha caído sobre el campamento. Espartaco pasea entre su tropa. Ellos lo adoran, sus rostros expresan el enorme respeto y la inquebrantable fe que tienen depositada en él. Lo seguirán hasta el final. La veneración que muestran en sus miradas así lo indica.

Es lo que se conoce como carisma. Max Weber, que ha estudiado el concepto en profundidad (Sociología del poder),

explicita la diferencia que existe entre el concepto de poder y el de autoridad para una mejor comprensión del de carisma. El poder tiene que ver con la habilidad de conseguir que las personas obedezcan, mientras que la autoridad es el cumplimiento voluntario como resultados de órdenes recibidas. Craso tiene poder, Espartaco autoridad.<sup>184</sup>

Según el postulado de Weber, podemos extraer que de la autoridad devienen actitudes más nobles y románticas que del poder, siendo este último una suerte de mecanismo coercitivo que socava los valores de los seres humanos. Constantemente Kubrick nos habla del poder como una cualidad corrosiva que no hace más que disparar los impulsos megalómanos más exacerbados del hombre (véase al general Ripper en *Dr. Strangelove* o al mismo general Mireau en *Paths of glory*). Estos personajes guardan una característica común con Craso y es la de la utilización del poder para infringir incluso las mismas leyes del sistema que rigen. Todos ellos forman parte del alto mando o de la élite que controla el destino de muchos hombres, sin embargo, consiguen burlar la estructura judicial para salirse con la suya, eluden las trabas legislativas y protocolares para obtener sus propósitos, a diferencia de aquellos líderes que consiguen imponer la autoridad como principio ordenante dentro de un marco legal justo e igualitario.

Se podría hablar del poder como un ente que juega el rol de antagonista de Espartaco y ante el cual sucumben las aspiraciones de bondad y justicia de éste, a pesar de la notoria autoridad que representa para su gente y su deseo noble de alcanzar la libertad. Espartaco no goza de un poder equiparable al de la aristocracia del gran imperio romano, cuyas órdenes impartidas por los dirigentes del Senado se cumplen irrevocablemente. Aquella frase que dice: “El poder corrompe y el poder absoluto corrompe absolutamente” encontraría en *Espartaco* una representación bastante fiel de este concepto. En este escenario, Craso compra peleas a muerte entre gladiadores, adquiere a un joven criado con el cual debate acerca de sus ambivalentes preferencias sexuales, urde una estratagema militar para erigirse como el salvador del imperio, sacrifica el honor de Glabrio y crucifica al líder revolucionario que amenaza la paz del imperio. Craso representa, por lo tanto, el lado siniestro del poder.

---

<sup>184</sup> Campillo, José Manuel: Op. Cit. p. 48.



#### *Craso y su personalidad oscura y siniestra*



#### **4.5.2. Lo siniestro en *Espartaco***

Esa mirada particular que plasmaba Kubrick en sus films conseguía explorar permanentemente el lado oscuro de los seres humanos, sus temores e inseguridades, un cierto existencialismo que se pregunta por el sentido de las cosas sin encontrar una respuesta convincente. Este idealismo del héroe es avasallado por la realidad de las cosas que obstruyen cualquier emancipación y aniquilan todo levantamiento contra las normas establecidas. La transgresión de las leyes del estado en búsqueda de una mayor libertad arroja consecuencias dramáticas. Esa lucha que libera el hombre contra sus barreras intelectuales y sociales y se preocupa por el papel del *ser* en lugar de centrarse en el “*deber ser*” o la norma fundada. Kubrick presenta la realidad desembarazada de prejuicios y cuestiona el orden que organiza la vida del hombre. Hurga dentro del foso espiritual que yace en las almas de los seres humanos.

Uno de los personajes que juega un papel importante en la película, al menos para explicar los ideales de libertad sobre los cuales se cimenta la filosofía prosaica de

Espartaco, es Antonino, interpretado por Tony Curtis. Antonino, quien en el inicio del film aparece como un esclavo que llama la atención de Craso por sus dotes artísticas (es poeta y cantor), termina siendo comprado por el noble para que funja como asistente doméstico. En la antigua Roma era una costumbre de los hombres ricos poseer un grupo bastante nutrido y surtido de ayudantes. Véase también el estilo de vida que lleva Graco, interpretado por Charles Laughton y quien tiene en propiedad un harem de doncellas harto variopinto. Sin embargo, en medio de toda esta revolución liderada por Espartaco, Antonino decide escapar de su amo para enrolarse en las filas del ejército rebelde, poniendo en riesgo su vida por un ideal de libertad. Una vez aceptado en el ejército de Espartaco, quien se muestra sorprendido por el interés de un artista en la batalla, Antonino hace una demostración a la luz de la fogata de sus cualidades declamatorias. Los guerreros, en su mayor parte gladiadores e iletrados, se muestran estremecidos por la belleza de la poesía de Antonino y su capacidad para transmitir sentimientos y emociones con las palabras. Este acontecimiento es clave para conocer los pensamientos de Espartaco sobre la guerra.

*Antonino recita una poesía que emociona a Espartaco y los esclavos*



Tras escuchar a Antonino, Espartaco se aparta de la fogata junto a Varinia y se cuestiona la utilidad de la lucha armada en contra del beneficio y la belleza de la creación. Confiesa sentirse vacío por su incapacidad para leer y sus limitaciones

intelectuales. Para él, la libertad significa una emancipación que va más allá de ganar una batalla, la liberación desde su perspectiva no tiene ningún sentido si no se produce primero en la mente del hombre. La esclavitud del pensamiento es mucho más poderosa para Espartaco que cualquier otra sumisión. La capacidad creadora es una virtud mayor que la destructora, al menos tiene un fin más puro y provechoso, puede llegar a ser sublime. Esta irrupción de la figura de Antonino, un esclavo letrado a quien su padre había enseñado a leer y recitar, revela una desazón en la figura de Espartaco. La conmoción que se genera en su psique tras sentir la belleza del poema de Antonino, le hace dudar acerca de su condición de guerrero. En cierta medida, este giro de la historia sume a Espartaco en un trance existencialista del cual no existe otra salida sino la muerte. De allí en adelante se enfundará el traje de mártir y cabalgará hacia la desaparición como respuesta a su destino desafortunado.

Este destino fatal al que desemboca irrevocablemente la narración, podría analizarse como el resultado de la lucha del hombre en contra del absolutismo y el cuestionamiento de éste como sistema ordenante. Espartaco es víctima de su rebeldía y sublevación ante la ley, sufriendo las consecuencias de su propia revolución y condenando a miles de fieles seguidores que creían en la consecución de la libertad. Es castigado por una justicia que nada tiene que ver con divinidades, sino que es manipulada por hombres siniestros que sacrifican a quienes atentan contra sus objetivos individuales y ponen en peligro el orden hegemónico. En el desenlace de la historia de *Espartaco*, el lado oscuro y opresor del poder termina prevaleciendo sobre la claridad y liberación de los esclavos, situando el film como una referencia insoslayable sobre los ideales revolucionarios marxistas, no sólo por la colaboración de cineastas de la lista negra, sino por su concepción y la relación que existe entre ésta y la idea moderna de la revolución. Kubrick finaliza su obra con Espartaco crucificado en la Vía Apia y Varinia llorando mientras abraza sus pies. La costumbre romana de ejecutar a los traidores del imperio constituía un ejemplo de intimidación y de poder que atemorizaba psicológicamente a cualquiera que se atreviera a desafiar la justicia. El retrato de Roma plasmado en el film nos muestra una crueldad inhumana que termina venciendo la voluntad del bien y confiriendo una naturaleza criminal al ser humano que le erige en el depredador más salvaje e implacable de la tierra.

#### 4.6. *Lolita* (1962)



Stanley Kubrick agrandaría su reconocida fama tras presentar una arriesgada adaptación de la novela de Vladimir Nabokov escrita en 1955, *Lolita*, una historia que había hecho sonar las alarmas de la censura literaria por su sugerente contenido sexual. Deleuze afirmaba que las resonancias que genera una obra literaria en el interior de un director de cine es lo que propicia que surja la necesidad de adaptarla con la intención de aportar una visión cinematográfica sobre las cuestiones que comparte con las ideas centrales de la novela. No es gratuito que un director de las características de Kubrick, cuyo enfoque personal estaba más cercano al cine de autor que al de las grandes producciones hollywoodenses, eligiera una obra como la de Nabokov, que se preocupaba por explorar la psique de un personaje complejo que lucha contra sus pulsiones internas y los deseos que le impulsan a revivir un amor adolescente que le fue esquivo en el pasado y que ahora se manifiesta de nuevo en circunstancias aberrantes. *Lolita* era un terreno propicio para ahondar en las nociones psicoanalíticas que llamaban la atención de Kubrick. Nabokov construye un magnífico personaje principal que responde al nombre de Humbert Humbert y que nos relata los hechos desde su punto de vista como una suerte de confesión de sus pecados. Este hombre adulto permanece atado a los recuerdos de su primer amor y busca desesperadamente materializar su fantasía adolescente con una menor, en este caso una *nínfula* o niña demoníaca (de esta manera se refiere Humbert a las niñas que despiertan en él un deseo casi incontrolable). Nabokov escribió:

Pero seamos decorosos y civilizados Humbert Humbert hacía todo lo posible por ser correcto. Y lo era de veras, genuinamente. Tenía el más profundo respeto por las niñas ordinarias, con su pureza y vulnerabilidad, y bajo ninguna circunstancia habría perturbado la inocencia de una criatura de haber el menor riesgo de alboroto. Pero cómo latía su corazón cuando vislumbraba entre el montón inocente a una niña demoníaca, “*enfant charmante et fourbe*”.<sup>185</sup>

La niña demoníaca de la novela de Nabokov es introducida en la historia cuando cuenta con la escasa edad de doce años. Las *nínfulas* atraen especialmente a Humbert Humbert, quien es un adulto obsesionado con este arquetipo femenino que le arrastra a cometer actos pederastas impulsado por el anhelo de recrear una fantasía juvenil y sus incontrolables deseos de revivirla, a pesar de que ya no sea un adolescente. Esta perversión de Humbert nos sumerge en un universo seductor y atrayente.

Humbert es en la historia de Nabokov un profesor de poesía de origen francés que, tras vivir en Inglaterra y otros lugares del mundo, finalmente se traslada a los Estados Unidos. Es en la localidad de Ramsdale en la cual se desarrolla gran parte de la historia de Nabokov, quien a su vez era de origen ruso, pero asentado en los Estados Unidos (ese rasgo de exiliado lo comparte con Humbert). Este pequeño pueblo parece el escenario idóneo para plantear una situación amorosa de esta naturaleza, puesto que se presenta como un paisaje moralmente conservador y de fundamentos religiosos incuestionables que funciona como una amenaza latente para los propósitos de Humbert y cualquiera que se proponga aprovecharse de una *nínfula*. Este ambiente proporciona una suerte de *superego*, desde un punto de vista freudiano, que pugna contra el carácter compulsivo de Humbert llevándolo a la locura. Es cierto que lo abominable de las acciones de nuestro protagonista no ameritan otro desenlace que no sea el de la demencia, una consecuencia inevitable y sorprendente que nos habla de la naturaleza compleja del ser humano y su relación con la ética de su entorno social.

La adaptación cinematográfica de *Lolita* sufrió el ataque de la censura haciendo imposible la representación cinematográfica del arquetipo femenino tal y como lo planteaba Nabokov en su novela. Kubrick no tuvo otra opción que abandonar la idea de

---

<sup>185</sup> Nabokov, Vladimir: “*Lolita*”. Arango Editores. 1989 Bogotá. Colombia.

mostrar a una niña de doce años interpretando el personaje de Dolores Haze, la adorable y peligrosa *nínfula* de la novela. La responsabilidad y oportunidad recayó sobre Sue Lyon, una actriz de 15 años que se convertiría paradójicamente en una sensación morbosa dentro de la escena hollywoodiense. Esta forzosa decisión en el *casting* trastoca de manera determinante cualquier valoración definitiva sobre la versión kubrickiana del libro, puesto que los límites impuestos por los censores condicionaron la puesta en escena del film de manera incuestionable. Habría que plantearse qué hubiera sucedido si Kubrick hubiera realizado *Lolita* en una época diferente a los tempranos 60' y hubiera trasvasado la historia realmente como está descrita en el libro, sin cortes de censura. Una versión posterior de *Lolita* llevada al cine por Adrian Lyne en 1997 goza de privilegios de los cuales no disfrutó Kubrick con respecto a la censura y logra representar el erotismo de la novela con mayor libertad, cuestión que era impensable otrora. Sin embargo, la versión inicial del director neoyorquino logra componer un retrato bastante potente de las ideas escritas por Nabokov, salvando intrépidamente las limitaciones que restringían el film, sugiriendo acertadamente todo el mundo interior de sus personajes y los eventos que suceden en la narración.

El impacto causado por el estreno de la película se mantendría en la línea tradicional de los estrenos de las obras de Kubrick. El revuelo generado en la prensa tras la exhibición de sus películas se convertiría en una constante durante la carrera del cineasta, quien nunca dejaba indiferente a la crítica en relación a los contenidos que mostraba en sus films. Esta cuestión refleja una intención implícita de provocar a la opinión pública e incitarla a expandir sus horizontes en cuanto a la apreciación convencional del arte cinematográfico. *Lolita* significó una apuesta arriesgada que desafiaba a la audiencia y corría el riesgo de ser infinitamente detestada por el público debido a su planteamiento, pero tenía el realismo y seriedad necesarios para construir un relato honesto y conmovedor que la convertían en una propuesta verdaderamente interesante por la profundidad de sus ideas. Este interés particular por Nabokov, y, en concreto, su novela *Lolita*, hablan de algunos rasgos esenciales de la personalidad del director estadounidense.

Kubrick lamentó después de presentar su adaptación de *Lolita* que la censura hubiera cercenado de alguna manera el espíritu erótico de la historia original. Una cuestión era leer en la novela la extendida prosa que utiliza Humbert para construir las imágenes seductoras de *Lolita*, expresadas a través de un lenguaje poético y romántico,

y algo muy diferente suponía la tarea de mostrarlas explícitamente en la película. La omisión de escenas importantes del relato de Nabokov respondía a una limitación real que atentaba contra la propia producción del film. Uno de esos momentos que suavizó Kubrick para sortear la censura es cuando Humbert se acuesta por primera vez con *Lolita*. En la novela transcurren varias páginas en las que se descubre el meticuloso plan que urde Humbert para *sedar* a Lolita con la intención de poseerla mientras duerme. Este capítulo del libro abarca la parte central de la historia y representa el principio de la transgresión moral de Humbert, quien a partir de ese momento se deja arrastrar por sus impulsos y deseos irremediabilmente hacia la locura.

***Humbert se acuesta en una cama supletoria en el film:***



Nabokov dedica algunos momentos de su obra a explicar la condición de su personaje principal e introduce y desarrolla el conflicto moral que se plantea en su novela de manera notable. Por ejemplo:

Ahora hay que ser científico si se quiere ser asesino. No, yo no era ni una cosa ni la otra. Señores y señoras del jurado, la mayoría de los delincuentes sexuales que anhelan un contacto palpitante, suavemente plañidero, pero no forzosamente copulativo, con una jovencita, son extranjeros inocuos, inadaptados, pasivos, tímidos, sólo piden a la comunidad que les permita observar su comportamiento inofensivo y *soi-disant* aberrante, sus ínfimas, cálidas, húmedas manías privadas de desviación sexual, sin que la policía y la sociedad caiga sobre ellos. ¡No somos demonios sexuales! ¡No violamos como los buenos soldados! Somos caballeros tristes, suaves, con ojos de

perro, con bastante demonio para sofrenar nuestra ansiedad en presencia de adultos, pero dispuestos a dar años y años de vida por una sola oportunidad de tocar a una *nínfula*.<sup>186</sup>

Estas confesiones, permanentes en el pensamiento de Humbert Humbert como alegatos frente a un jurado, son esgrimidos con la intención de expiar sus pecados y justificar los actos amorales que ha cometido. En la versión cinematográfica, este tipo de reflexiones no se presentan de una manera explícita, sin la utilización de un narrador en *off* que explique estos contenidos. Kubrick se centró exclusivamente en mostrar las acciones que se describen en la novela construyendo una ingeniosa puesta en escena, pero sin recargar los eventos de la narración con comentarios demasiado poéticos y románticos, más propios de la novela que del cine.

Una de esas acciones se muestra en la secuencia en que Humbert lee un poema de Edgar Allan Poe a Lolita. Es este momento observamos una cierta identificación de Humbert con el escritor estadounidense (Poe había contraído matrimonio con Virginia cuando ella sólo contaba con la edad de trece años) y se establece un paralelismo entre la historia de ambos. Kubrick rescata esta información de la novela y la traslada sutilmente al film, aportando contenidos esenciales para la comprensión de los personajes. También acentúa el carácter romántico del relato y la importancia de las emociones y sentimientos. En la novela de Nabokov, Humbert dice: *Oh, Lolita, tú eres mi niña, así como Virginia fue la de Poe y Beatriz la de Dante*.<sup>187</sup> Esta relación entre autores y su amor por una niña de doce años son célebres precedentes de la historia. Esta exploración de las fantasías y deseos de Humbert revelan sus pensamientos más perversos a medida que avanza la historia como un viaje hacia los lugares más oscuros de la psique de nuestro protagonista.

---

<sup>186</sup> Nabokov, Vladimir: Op. Cit. P. 141.

<sup>187</sup> Ibidem: p. 170.



### *Humbert lee un poema de Edgar Allan Poe a Lolita*



#### **4.6.1. *Lolita* y lo siniestro**

El fantasma de lo siniestro ronda constantemente el desarrollo del relato y se expresa de manera explícita en la novela de Nabokov. Siempre que Humbert duda acerca de la capacidad de *Lolita* para comprender lo abominable de las acciones a las cuales pretende someterla y quedar en evidencia frente a la sociedad como un monstruo, revelando de alguna manera el oscuro secreto que guarda, la ley y la amenaza moral aparecen como detectives que acechan al culpable de los actos impuros que se cometen en la historia. Humbert convive con la paranoia constante de ser descubierto, atemorizado por la intromisión de las personas en su vida privada y la curiosidad de su entorno social. Lolita parece controlar la situación de una forma inquietante, debido a que el espectador puede sentirse sorprendido por la situación de sumisión a la que lleva a su querido Humbert, hasta el punto de manipularlo a su antojo. En algunos momentos de la novela, Humbert sospecha de esta pseudo-inocencia que caracteriza a *Lolita* y su cruel sentido del humor:

Puerco –dijo, sonriéndome dulcemente-, Criatura repugnante. Yo era una niña fresca como una flor, y mira lo que has hecho de mí. Debería llamar a la policía y decirle que me has violado. Oh, puerco, puerco, viejo puerco.

¿Bromeaba? En sus palabras absurdas vibraba una siniestra histeria. Después, con un sonido sibilante, empezó a

quejarse de dolores, dijo que no podía estar sentada, dijo que le había roto algo. El sudor me corría por el cuello y estuvimos a punto de aplastar a un animalejo que cruzó el camino con la cola erguida, y mi malhumorada compañera volvió a insultarme.<sup>188</sup>

Esta admonición moral que proviene desde todos los ángulos que rodean a Humbert le obligan a permanecer al margen de la sociedad, como un apátrida que no se relaciona e identifica con ninguna localidad, puesto que no hay ninguna que acepte su condición de pederasta. El mismo Humbert incluso recurre reiteradamente a contextos históricos pretéritos para justificar sus acciones y exponerlas como sucesos corrientes que ocurrieron en culturas pasadas. Nabokov plantea el dilema con tal destreza que en ocasiones consigue sublimar las acciones y pensamientos, envolviendo la narración en una poética romántica que explora las emociones más primarias del ser humano. Kubrick traslada esta batalla moral con eficacia, añadiendo elementos de la comedia a ciertas situaciones que aligeran la dureza del tema central.

Jose Manuel Campillo destaca la sutileza con la que Kubrick aborda la problemática planteada por Nabokov desde el inicio de su novela:

“Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Mi pecado, mi alma. Lo-li-ta: la punta de la lengua emprende un viraje de tres pasos desde el borde del paladar para apoyarse, en el tercero, en el borde de los dientes. Lo-li-ta.

Era Lo, sencillamente Lo, por la mañana, un metro cuarenta y ocho de estatura con pies descalzos. Era Lola con pantalones. Era Dolly en la escuela. Era Dolores cuando firmaba. Pero en mis brazos era siempre Lolita”.

Con tan fino y admirable estilo da comienzo Nabokov a una de las novelas más influyentes del siglo XX. No por su calidad, que también, sino por lo que su elegante pluma traza sinuosamente en el papel: la condenable idea del amor entre una menor y alguien mucho mayor. Aunque quizá en su condena esté su atracción. Ya afirmaba Freud que cuanto más censura se ejerce sobre un asunto (cuestión, tema), más placer psíquico nos

---

<sup>188</sup> Nabokov, Vladimir: Op. Cit. p. 222.

proporciona su logro o realización (mayor es la descarga mental, diría él).

Nabokov es un maestro de la sutileza. Kubrick también. La censura no lo es menos. La película que realizó Kubrick sobre el libro de Nabokov está llena de sutilezas, de giros, de premoniciones; pocas veces de expresiones claras, directas y evidentes. Ahí radica uno de sus mayores encantos: en su atrevimiento de mostrar el pecado, de hacerlo visible a nuestros ojos, pero sin la peligrosa luz cegadora que puede llevar implícito.<sup>189</sup>

El tema de la luz cegadora expuesto por Campillo nos recuerda aquella concepción estética florentina de lo sublime en la cual ese acercamiento a Dios por parte del artista podría estar mediado por experiencias que van más allá de cualquier juicio de valor moral y ético. El conflicto que trata *Lolita* empuja los límites del arte en sí mismo, como vehículo para sublimar tanto el bien como el mal y seducir a la audiencia. Kubrick realizó una labor encomiable sugiriendo el éxtasis que inunda a Humbert y su pasión por la *nínfula* demoníaca que pasa de ser luz enceguecedora a oscuridad infernal. Es aquel tránsito de lo sublime a lo siniestro en el que esta adquisición de la luz divina nos enfrenta al abismo, revelándonos las profundidades sombrías del alma y su relación con las fuerzas incontrolables de la naturaleza. Es una conciencia de la inmensidad de la vida y su interacción con el universo que nos desborda dejándonos sin defensas para sostener el orden dentro de un caos infinito. El artista, para rozar ese halo de luz, debe traspasar las fronteras de lo *legal* y descubrir hasta dónde llega el agujero de lo desconocido para el hombre. La noción de la luz enceguecedora se convertirá en uno de los símbolos que utilizará Kubrick para plantear este concepto relacionado con la concepción estética de lo sublime y lo siniestro.

---

<sup>189</sup> Campillo, Jose Manuel: Op. Cit. p. 52.

*Lolita aparece como luz eneguedora que deslumbra a Humbert*



Existen otros dos momentos en la novela de Nabokov en que la traducción recurre al término siniestro para describir una situación. Uno de ellos dice:

Era la Rita más suave, simple, amable, callada, que pudiera imaginarme. Comparadas con ella, Valechka era una Schlegel, Charlotte un Hegel. No existe el menor motivo para que me demore hablando de ella al margen de esta memoria siniestra.<sup>190</sup>

Más adelante en el libro se lee:

No pude sino imaginar el interior de ese castillo jocosos y desvencijado como lo habría pintado “Muchachitas engañadas”, un relato de una revista de Lo: vagas “orgías”, un adulto siniestro de cigarro imponente, drogas, guardaespaldas. Al fin había dado con él. Regresaría en el torpor de la mañana.<sup>191</sup>

Esta referencia al universo que envuelve al personaje de Clare Quilty es un buen ejemplo para describir ese tono misterioso y perverso que flota alrededor de la historia generando una suerte de suspense que funciona como amenaza al acecho que persigue incesantemente a Humbert y que termina finalmente induciéndolo a cometer un homicidio motivado por los celos, como venganza por haber sido una víctima del siniestro juego de Quilty. Sin duda alguna, Quilty, el escritor con quien Lolita escapa

---

<sup>190</sup> Nabokov, Vladimir: Op. Cit. p. 407.

<sup>191</sup> Ibidem: p. 408.

“sorpresivamente” abandonando a Humbert, es un elemento que atribuye a la narración una atmósfera sombría y decadente, que se materializa a través de este personaje camaleónico, que aparece reiteradamente en diversos escenarios percutiendo sobre los nervios y templanza de Humbert, quien se siente ineludiblemente perseguido por este espectro que tiene como objetivo arrebatarse su felicidad. Kubrick suaviza el tono del carácter de Quilty, personaje interpretado por el actor cómico Peter Sellers, otorgando una cualidad humorística y absurda a sus intervenciones. En la novela de Nabokov no encontramos estos tintes bromistas, Quilty permanece como una sombra que acompaña la narración pero no interviene excesivamente en los eventos que en ella suceden, salvo al final de la historia. Quizá esto revela el sarcasmo de Kubrick hacia las situaciones de la novela y su no reconocida capacidad para hacer comedia de aquello que en esencia es terrorífico.

#### ***Quilty juega una partida de ping pong frente a circunspecto Humbert***



#### **4.6.2. Más allá del bien y del mal**

*Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* (1886) fue el título de una de las obras más importantes del filósofo alemán Friederich Nietzsche en la que reflexiona acerca de la herencia moral judeo-cristiana en occidente, como en gran parte de sus libros, desde un sentido crítico y con miras a desarrollar un sistema ético renovado capaz de superar las convenciones y verdades apodícticas de los *moralistas* de su época. Por supuesto que el trabajo del filósofo alemán no tuvo buena acogida entre el

público en el momento de su concepción, sus ideas eran demasiado revolucionarias y, aunque su lenguaje era menos metafórico de lo que había sido en *Así hablaba Zaratustra*, atacaba a la aristocracia y las élites de poder alemanas, dejando en evidencia el tono exacerbadamente religioso del sistema moral que imperaba en la Alemania de finales del siglo XIX.

Parece que Nabokov pretendía traspasar los muros de la moral tradicional y ubicarse en un terreno en el que se superaban las barreras éticas. En la novela Humbert se expresa:

No frunzas el ceño, lector; no quiero dar la impresión de que no hice lo posible por ser feliz. El lector debe comprender que, dueño y esclavo de una nínfula, el viajero encantado está, por así decirlo, *más allá de la felicidad*. Pues no hay en la tierra otra felicidad comparada a la de amar a una nínfula. Es una felicidad *hors concours*, pertenece a otra clase, a otro plano de sensibilidad. A pesar de las alharacas y muecas que hacía, y a pesar de su vulgaridad, y del peligro, y de la horrible tragedia de todo ello, yo me empecinaba en mi paraíso escogido: un paraíso cuyos cielos tenían el color de las llamas infernales, pero un paraíso con todo...<sup>192</sup>

El lector de la novela de Nabokov se encuentra ante un planteamiento tan aberrante como humano, penetra en las profundidades de la psique del hombre hurgando las actitudes más deplorables sin perder de vista el carácter terrenal y común a todos los hombres que radica en las mayoría de estas acciones. Sin embargo, existe la impresión de que las nociones presentadas por Nabokov, y posteriormente adaptadas por Kubrick, están un paso por detrás de cualquier sistema moral estructurado. Es decir, que la misma concepción de este orden ético funciona más como antagonista natural de Humbert que como el contexto particular en el que se desarrolla la historia. En diversas ocasiones los personajes de Kubrick guardan esta relación, luchan contra un sistema moral impuesto que les persigue y del cual no pueden escapar. Esta antítesis realza la cualidad transgresora y amoral de estos personajes, quienes luchan por encajar dentro de un orden en el cual no tienen cabida.

---

<sup>192</sup> Nabokov, Vladimir: Op. Cit. p. 262.

Kubrick, como consecuencia de la elección de este tipo de conflictos y dilemas más cercanos a la esencia dicotómica del ser, reflexiona acerca de la existencia del hombre desde el *dasein* en lugar del “deber ser”, en términos heideggerianos, desde una postura moralista, posicionando el conflicto dentro de la naturaleza misma del ser humano y su relación con el mundo que lo rodea, y no en juicios valorativos acerca de la bondad-maldad, justicia-injusticia y cualquier planteamiento que responda a una lógica pre-establecida dentro de la cultura. Gran parte de la obra del director americano se interesa por los temas más universales (el deseo, el miedo, el poder) construyendo un retrato realista de los escenarios habitados por la raza humana y expresando las emociones e inquietudes vitales del ser humano.

#### **4.6.3. Nabokov y la novela psicológica**

Para establecer una cierta relación entre la novela psicológica y el cine de Stanley Kubrick habría que mencionar los elementos distintivos de este sub-género literario que encuentra expresiones en diversos autores y en distintas épocas. Es necesario remontarse hasta el siglo XIV para encontrar algún vestigio de novela psicológica, incluso anterior a la aparición de la psicología como ciencia, aunque presentando sus características esenciales, en *La Fiammetta* de Giovanni Boccaccio. Algunos historiadores preocupados por etiquetar obras incluirían al Don Quijote, de Miguel de Cervantes, como una tempranera demostración literaria que podría estar enmarcada dentro de la novela psicológica, sin embargo, no es sino hasta el siglo XVII, con la obra *La Princesa de Clèves* de Madame de Lafayette que se concibe lo que podría ser la precursora de toda la literatura conocida propiamente como novela psicológica. Más adelante haría su aparición Henry Beyle, o Stendhal, pseudónimo que utilizaba como escritor, con su obra *Rojo y negro*, de 1830, en la que analiza incisivamente la psicología de sus personajes. Posteriormente irrumpiría en la escena literaria Fiódor Dostoievsky con obras como *Crimen y castigo* (1866) y *Los hermanos Karamazov* (1880) encumbrando la novela psicológica hacia lo que hasta hoy se considera el culmen de esta tendencia literaria por antonomasia. Incluso Sigmund Freud destacaría la capacidad de Dostoievsky para construir los retratos psicológicos de sus personajes y le dedicó su escrito *Dostoievsky y el parricidio*, en el que comenta la

brillantez del talentoso escritor ruso. Nietzsche también tuvo a Dostoievsky como un referente de la literatura y más en concreto como un verdadero psicólogo. Una frase de su libro *El crepúsculo de los ídolos* (1887) habla de ello:

Dostoievsky, el único psicólogo, por cierto, del cual se podía aprender algo, es uno de los accidentes más felices de mi vida, más incluso que el descubrimiento de Stendhal.<sup>193</sup>

La predilección de Kubrick por las novelas en las cuales se plasma extensamente el universo psíquico de los personajes fue una constante durante su trayectoria cinematográfica. Ejemplo de ello ha sido la elección de obras como *Relato Soñado*, de Arthur Schnitzler, *El resplandor*, de Stephen King y *La naranja mecánica*, de Anthony Burgess. Estas novelas guardan un rasgo común con la escrita por Nabokov, nos sumergen en las profundidades del alma de los protagonistas (cuestión que podría ser común a las buenas novelas) pero nos aportan visiones que pertenecen más a lo irracional y salvaje del hombre que a las nociones maniqueas que tienden a construir estereotipos y lugares comunes para explicar los comportamientos del ser humano. En Kubrick no sería apropiado decir que existen buenos y malos, todos conviven en una aparente armonía que oscila entre el lado oscuro y la luz, entre el día y la noche. Esta concepción de la vida trasladada al cine es un rasgo que se mantiene en la filmografía del director y quizá *Lolita* sea uno de los ejercicios más brillantemente concebidos para ilustrar la pugna que se libra en la psique de la mente humana entre lo moralmente correcto y lo que no lo es.

*Lolita* es una novela que está repleta de monólogos, reflexiones, divagaciones y pensamientos de Humbert Humbert. Este hombre de 50 años, que vive atormentado por el conflicto interno que atraviesa, no puede resistir sucumbir a sus más perversos deseos y termina siendo presa de su propia trampa mental. Jerold Abrams comenta en su libro *La filosofía de Kubrick*:

El detective Humbert Humbert está modelado en el personaje del magistral sabueso Augustine Dupin en la obra de Edgar Allan Poe “*Los Asesinatos de la Calle Morgue*”. Dupin resuelve crímenes contraponiendo las dos partes de su mente enloquecida. Una parte está enfocada obsesivamente, y la otra es

---

<sup>193</sup> Nietzsche, Friedrich: “*El crepúsculo de los Dioses*”. Diálogo. 2012.



exageradamente creativa y alucinatoria. En *Lolita*, sin embargo, Humbert acude a sólo una de esas denominadas “partes”, la obsesiva. La otra está representada en el doppelganger de Humbert, Clare Quilty.<sup>194</sup>

Su personalidad calculadora, fría, recatada y erudita, muy cercana a la de un psicópata, dibuja un perfil psicológico complejo, pero atrayente debido a la concepción estética con la que desarrolla Nabokov las emociones y sentimientos que sufre Humbert durante la narración. Aunque Humbert sea un pésimo detective como consecuencia de su falta de creatividad para imaginar cosas y permanecer durante todo el relato desconociendo quién es el culpable de la pérdida de su amada, es esta penosa condición lo que genera un suspense en el relato que atrapa y mantiene la atención, mientras esboza un cuadro que ahonda en la psicología del hombre sin caer en excesivas definiciones ni explicaciones, sino deteniéndose en los estados emocionales que se desarrollan en el transcurso de la historia.

### ***Humbert descubre a Quilty***



Fernando Yurman, en su libro *Crónica del anhelo*, comenta lo siguiente:

Una literatura psicológica, por su artificiosa  
transparencia, por su declarado afán de iluminar o describir las

---

<sup>194</sup> Abrams, Jerold: “*The Philosophy of Stanley Kubrick*”. The University Press of Kentucky. 2007. United States of America. Traducción nuestra.

motivaciones, no puede interesar al psicoanálisis. Hace inocua su vocación mayor: el encuentro impredecible de la palabra y la pulsión. Una no psicológica, en cambio, retoma la vigencia insomne de los mitos, los imposibles que ordenan lo trágico, el simbolismo de la fábula, el sospechoso azar de la aventura. De modo invisible aparece allí la red enunciativa del drama, tal como lo advierte el psicoanálisis. No solamente Borges se encuentra en esta paradoja: Dostoievsky, que desconoció la futura aparición del psicoanálisis, y probablemente lo hubiera rechazado con ardor, ilustra en *Crimen y castigo* la relación culpa y castigo tal como la planteó Freud (la culpa que antecede al crimen). Con similar tino, Vladimir Nabokov, en su novela *Lolita*, convoca quizás el más perseverante erotismo del género, pero no describe la relación sexual de la niña y su padrastro. Sustituye el acto por un incesante rodeo, por la demora en la única voluptuosidad posible, una voluptuosidad literaria, que es el suceso central...

[...]Esa omisión es afín a una afirmación central del corpus psicoanalítico, aquella que considera el acto sexual como realización siempre inacabada de una fantasía de encuentro. No hay un encuentro pleno entre el sujeto y el objeto, y los preliminares y su recuerdo, como morosamente se despliegan en *Lolita*, hacen la fastuosidad de una ausencia.<sup>195</sup>

Para Kubrick, las referencias de Freud y Nietzsche forman parte del *corpus* de su filosofía como cineasta y no es gratuito que existan conexiones entre las preferencias literarias de estos pensadores con las del director. Esta búsqueda de la esencia humana se convertiría en el motor primordial de las aproximaciones kubrickianas del asunto y permanece como sustrato común a los filmes que completaría tras *Lolita*.

---

<sup>195</sup> Yurman, Fernando: “*Crónica del anhelo*”. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, Venezuela. 2005.

#### 4.6.4. El flashback como recurso narrativo en la adaptación de Kubrick



Un ardid cinematográfico utilizado por Kubrick en su adaptación de *Lolita* revolucionó la concepción de la estructura narrativa del film y la tensión que mantendría el relato durante su desarrollo. La omisión de gran cantidad de información aportada por Nabokov acerca de la primera experiencia amorosa de Humbert en su adolescencia limita el conocimiento del espectador del film acerca de la naturaleza y la génesis de la obsesión de Humbert. Kubrick presenta una introducción que forma parte de las últimas páginas de la novela, cuando Humbert conduce entre la niebla e irrumpe en la mansión de Quilty para asesinarle con su revólver, lo que propicia que todo el discorrir del film sea una explicación de ese acontecimiento final. Billy Wilder nos había introducido esta estrategia de guión en su célebre *El Crepúsculo de los Dioses* (1950) en la cual vemos el cadáver de Joe Gillis, interpretado por Willian Holden, flotando muerto en la piscina. Todo lo que se cuenta a continuación es un gran *flashback* que explica el por qué de la tragedia. Usada por Kubrick en *Lolita* esa estrategia discursiva podría considerarse una diferencia significativa entre la concepción de la tensión narrativa del film y la novela, cuya estructura es más lineal en términos temporales.

El *flash-back* también formó parte del repertorio de estratagemas planteados en algunas obras pertenecientes a la novela psicológica. Así que no es ajena al género la

inclusión de esta artimaña en el *screenplay*. También es necesario mencionar la imagen que Kubrick reservó para la secuencia inicial de créditos y que pertenece a un momento simbólico de la relación entre Humbert y Lolita. En esta secuencia de créditos vemos un plano detalle de los pies de Lolita mientras Humbert le pinta las uñas con notable cuidado, como un ritual erótico de corte fetichista que representa de manera directa y concisa gran parte del concepto inicial de la historia. Esta imagen primigenia funciona a modo de introducción conceptual debido a que es presentada como un momento aislado de toda cronología y que podría permanecer cómodamente en el imaginario fantástico sin ser materializada del todo, al menos no en esos términos tan estéticamente bellos.

Esta decisión del director afecta al tono general de su obra, que se diferencia sutilmente de la novela. Quizá *Lolita*, vista a través de la cámara de Kubrick, no pertenezca a un género definido, puesto que no se trata de un *film noir*, ni tampoco de un *thriller*, tampoco cabría decir que es una película psicológica, sino que juega con los elementos de esta particular novela de influencias románticas y los presenta de una manera inquietante desde el inicio, manteniendo la expectación de la audiencia con respecto a lo que sucederá a continuación y paliando de manera brillante las limitaciones artísticas impuestas por la censura, Kubrick logra construir un retrato bastante fiel al espíritu de la novela de Nabokov, hasta el punto de que el propio escritor de origen ruso había confesado su agrado y admiración por la adaptación de Kubrick.

#### **4.6. *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Teléfono rojo: volamos hacia Moscú), (1964)**



“Hacía más de un año que entre los altos jefes occidentales circulaban ominosos rumores de que la Unión Soviética estaba trabajando en lo que tenebrosamente llamaban el arma definitiva, algo que podía acabar con el mundo”. Estas son las palabras con las que da comienzo la película , y estas son las mismas palabras de la Guerra Fría: la historia de un rumor.<sup>196</sup>

Para abordar cualquier análisis sobre *Teléfono rojo: volamos hacia Moscú* es imprescindible reconstruir, aunque sea de manera sucinta, el contexto histórico en el que se gestó la producción del film. A comienzos de la década de los sesenta del pasado siglo XX, el conflicto bélico entre las dos superpotencias mundiales, la U.R.R.S. y los E.E.U.U., alcanzaba su momento más álgido y tenso, tras la ruptura de las relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos y Cuba como consecuencia de la colaboración de la isla del caribe con la Unión Soviética. Esta sociedad de corte comunista desencadenaría la crisis de los misiles cubanos, en la cual se descubriría la intención armamentista de la U.R.R.S., que pretendía instalar lanzaderas de misiles en Cuba con la intención de poner en jaque al gobierno imperialista americano. Lo que propició la reacción de los norteamericanos, quienes intentaron tomar la isla caribeña en aquella fallida invasión a Bahía de Cochinos en abril de 1961. Hacia 1962, un avión espía norteamericano U-2 sobrevolaba suelo ruso y tomaba fotos de una central nuclear bastante activa, lo que supuso que la U.R.R.S. estaría trabajando en la construcción de un arma de naturaleza atómica capaz de acabar con América. Este escenario político convulso dividía al planeta tierra en dos polaridades adversas que amenazaban con la destrucción mundial, originando una incertidumbre y desasosiego que se traducían como un temor latente ante la posibilidad de un holocausto nuclear.

Este escenario influyó de manera determinante la elección de Kubrick de la novela de Peter George *Red Alert*, puesto que le apetecía como un tema de interés actual para la época y suficientemente complejo para reflexionar sobre él y llevarlo al medio cinematográfico. Podría considerarse una muestra manifiesta de las preocupaciones de un director afectado por su entorno y su punto de vista sobre un asunto que inquietaba al mundo entero. No sería adecuado catalogar este film como “personal”, aunque su forma sea tan peculiar, sino más bien podría considerarse una visión personal sobre una

---

<sup>196</sup> Campillo, José Manuel: Op. Cit. P. 63.

obsesión generalizada. José Manuel Campillo aporta una idea que enlaza de buena manera con este argumento.

Las obsesiones son rumores que entran en nuestra mente, como si de un pequeño afluente se tratara, y terminan deviniendo grandes océanos de enorme sonoridad. Esas obsesiones, esos océanos de “verdad” que se asientan en la mente, Kubrick decidió narrarlas como se cuentan las cosas a las que uno teme: con humor. Es la manera más hábil de manejarlas, de jugar con ellas, sin que nos salpiquen ni nos hagan daño su “verdad”.

La película es una sátira sobre ese momento de la Historia en el que el miedo, el rumor, casi acaba con la propia humanidad. Es una comedia de pesadilla sobre la sinrazón.<sup>197</sup>

Este título, indiscutiblemente original y que escapa a cualquier categorización estándar, confirmó la irrupción de uno de los grandes cineastas del siglo XX. *Dr. Strangelove* es una parodia apocalíptica que representa el contexto de la Guerra Fría desde una perspectiva satírica, que desde el inicio nos impresiona por su estilo peculiar y su tono de comedia grave cercana a la farsa delirante. Se ha convertido en uno de los clásicos del cine de culto y gran parte de la crítica ha encumbrado esta película dentro de las más exquisitas comedias negras de todos los tiempos. De hecho, esta característica del film podría ser uno de los logros cinematográficos más curiosos de la historia del cine. Aunque el largometraje está realizado con la pericia y brillantez de un Kubrick en su esplendor, en términos técnicos y también de contenido está plagado de salidas de tono por parte de sus personajes y constantes referencias sexuales cercanas al gamberrismo que podrían formar parte de un sub-género experimental de menor envergadura que el de cine de autor. Sin embargo, la película goza de una popularidad en la cultura que la sitúa como uno de los hitos cinematográficos de la historia.

El relato cuenta las dos horas previas al ataque nuclear activado por un general enloquecido que viola el protocolo de seguridad americano y ordena el bombardeo de la Unión Soviética por parte de su flota de aviones B-52. La secuencia introductoria nos presenta el vuelo de los aviones estadounidenses en territorio enemigo realizando maniobras de rutina. Una de ellas es no menos que curiosa por el contenido simbólico

---

<sup>197</sup> Campillo, José Manuel: Op. Cit. P. 66.

que posee: un avión se sitúa encima de otro con la intención de recargarle de combustible, una extensión sale del primero y se introduce en el compartimiento diseñado para penetrar en el tanque. Varios análisis de este film comentan la evidente relación de estas imágenes con la copulación, a modo de “gag” sexual, teniendo como referencia los elementos fálicos que acompañan a la imagen y que forman parte de los instrumentos de guerra.



Después de este breve exordio construido por Kubrick y la inapreciable colaboración del escritor Terry Southern, clave en la consecución del tono general del film, atendemos a la ejecución arbitraria y anarquista del ataque aéreo americano liderado por el general Jack D. Ripper, interpretado por Sterling Hayden. Ripper, comunicándose con el capitán de la flota de aviones bombarderos que realiza maniobras al otro lado del mundo, ordena el cumplimiento del *Plan de ataque R*, que consiste en la exterminación del territorio enemigo a través de la descarga de 40 megatones de energía nuclear por nave sobre los puntos estratégicos de la U.R.R.S. Cabe destacar que el film plantea esta maniobra desde un punto de vista satírico haciendo énfasis en lo absurdo de la orden y, a su vez, en la perplejidad que causa en el capitán Mandrake y en los tripulantes de la nave líder, pilotada por el mayor “King” Kong, interpretado por Slim Pickens.

### *Ripper da la orden de activación del plan R*



#### **4.7.1. Jack D. Ripper y el colapso del sistema**

La figura del general Jack D. Ripper representa un elemento fundamental en la historia de *Dr. Strangelove*. Su locura es el desencadenante de la tragedia y la culpable de que el sistema falle. Es una idea recurrente en el cine de Kubrick que se manifiesta en varios de sus filmes (*2001: una odisea del espacio*, *La chaqueta metálica*) y representa en cierto sentido lo impredecible de las conductas del ser humano cuando es sometido a situaciones límite. La concepción del orden según Kubrick siempre encuentra en el hombre una variante incontrolable que puede poner en riesgo el perfecto funcionamiento del sistema. En diversas ocasiones manifestó la imposibilidad de producir la película perfecta porque dependía del trabajo del hombre y esta condición la alejaba de ese ideal. Asimismo, podría decirse que ningún sistema es infalible, véase el caso de HAL 9000, un computador supuestamente perfecto e incapaz de cometer errores. Esa obsesión del ser humano por construir una estructura impecable le arrastra hacia las fronteras de sus capacidades, dejando constantemente en evidencia la imposibilidad de alcanzar una armonía definitiva. El eslabón más débil de la cadena



puede comprometer el funcionamiento de la organización originando el caos. Jack D. Ripper materializa esa noción de lo impredecible del ser humano y la posibilidad de que éste actúe instintivamente fuera de la norma transgrediendo el orden y ocasionando la anarquía.

Ante esta imprevista decisión tomada por el alto mando militar sin previa discusión con los otros miembros del Consejo de Seguridad, el poder castrense se muestra sorprendido y desconcertado. Paradójicamente, el mandamiento de Ripper es irrevocable incluso ante las órdenes del Presidente de la República, puesto que el plan de ataque R sólo puede ser desactivado por una contraseña que sólo él conoce y la comunicación entre su base y el Salón de Guerra del Pentágono se encuentra cortada como maniobra de protección ante el enemigo, al igual que todos los sistemas de radio de los bombarderos. La mayoría de la narración se sitúa en el interior de esta particular Sala de Guerra, en la cual se sopesan todas las estrategias posibles para evitar la catástrofe nuclear. Sin embargo, las opciones esgrimidas durante la reunión del alto mando son cuando menos surrealistas y delirantes. El general Turgidson se presenta como un personaje bastante particular y cercano a la locura. Si ya Ripper parecía una persona no confiable para asumir la responsabilidad de un cargo como el que posee, “Buck” Turgidson termina mostrándose como un fanático de la guerra inconsciente de las dimensiones de la tragedia que está por acaecer. El Presidente intenta en vano racionalizar y adjudicar cierto sentido común a las acciones que se desencadenan en el film, pero termina siendo superado por el colapso de los elementos que conforman el sistema.

Después de toda esta extraña sucesión de eventos hace aparición el Dr. Strangelove para explicar la existencia de un mecanismo denominado como “*The Dooms Day Machine*” (La máquina del apocalipsis). Este doctor, de ideales nazi y siniestra apariencia, había permanecido sentado en la Sala de Guerra a la espera de la irrupción inevitable del secreto mejor guardado por los soviéticos: un arma de defensa infalible que replicaría inmediatamente cualquier intento enemigo de exterminio. Una suerte de salvaguarda nuclear que garantizaría la aniquilación de toda la especie. Ante esta sorpresiva confesión todos permanecen perplejos mientras el tiempo se agota y las estrategias para detener la fatalidad son incapaces de evitar lo inevitable.

Al final del film, el mayor “King” Kong accidentalmente se sienta encima de una bomba de hidrógeno como si fuera un toro y se precipita hacia suelo soviético, desencadenando la destrucción masiva del territorio enemigo y la respuesta atómica de la *Máquina de la muerte* ideada por los rusos para acabar con el planeta tierra. Una sucesión de explosiones atómicas componen la última secuencia del film de Kubrick, culminando el demente viaje de una comedia negra como pocas que continúa deleitando al público por su incuestionable originalidad. La manera en que es retratado el absurdo más extremo provoca un impacto poderoso en la mente del espectador.

### ***Una secuencia de explosiones atómicas cierra el film***



En los momentos iniciales de la escritura del guión, que tuvo como punto de partido la novela de Peter George, *Red Alert*, Stanley Kubrick y Terry Southern contemplaron la posibilidad de mantener el tono formal y realista de la obra. Sin embargo, desistieron de esta alternativa al comprender que la situación se apetecía tan sórdida que la única forma de trasladarla al cine era haciendo de ella una sátira de la Guerra Fría. El título de la obra ya nos introduce en la atmósfera que imperará en el film. Desligándose radicalmente del nombre de la novela, Kubrick y Southern bautizan la película con un trabalenguas por título. *Dr. Strangelove or: How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, es la denominación original en inglés de la obra, mientras que la traducción española *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú* terminó siendo la traducción oficial a este idioma, compartida por *Dr. Insólito o: cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba*, que se consolidó como el título hispanoamericano. Sin duda, es evidente que Kubrick y Southern se tomaron el tiempo necesario para

encontrar esta solución nominal que terminaría siendo una de las cualidades más llamativas de la obra, aunque no fuese sino una de las piezas que componían una sinfonía del absurdo brillantemente ejecutada.

#### **4.7.2. The Doom's Day Machine o el dispositivo del juicio final**

La obsesión de Kubrick por crear metodologías de trabajo que garantizaran el control absoluto de sus rodajes, inmiscuyéndose en todos los aspectos de producción de su film, originaba estrategias para salvaguardar la integridad de la película. Una anécdota curiosa puede ejemplificar esta característica del director: se trata de aquella ocasión en la que solicitó desplazarse en coche hasta el laboratorio de revelado con varias latas de celuloide de *La naranja mecánica*, debido a que por diversas circunstancias sólo poseía una copia de éstas. Kubrick exigió que el vehículo no sobrepasara las 60 millas por hora, protegiendo la película de un eventual accidente irreparable. De ahí que haya surgido el mito de que no condujera a mayor velocidad que los 60 millas por hora, leyenda que luego desmentiría el propio director. Esta manera de emplearse con excesiva precaución se pone de manifiesto en una de las ideas más determinantes de *Dr. Strangelove*, con la inclusión de la noción de la *Máquina de la muerte*, un artefacto capaz de responder inmediatamente a un ataque enemigo y que se activa automáticamente. Por lo tanto, es la exacerbación del concepto de protección, no se puede imaginar una estrategia más extrema que ésta.

En la parte nuclear del film hace su aparición el embajador ruso Alexei de Sadesky (este apellido hace una clara alusión al Marqués de Sade) confesando el secreto mejor guardado del ejército soviético. A modo de represalia contra la estupidez de Ripper y la ingenuidad de los altos mandos americanos, Alexei advierte de la amenaza apocalíptica que está a punto de acontecer como consecuencia del ataque sorpresivo de los Estados Unidos. Revela el enigma que han urdido en torno a su carrera armamentística. Durante esos años de crecimiento nuclear el gobierno ruso ha estado preparando lo que se conoce como el arma definitiva, tan poderosa que es capaz de acabar con la faz de la tierra debido a su extrema radioactividad. *The Doom's Day Machine*, se convierte en un dispositivo de naturaleza siniestra que intimida y amenaza

la existencia del ser humano. Es un recordatorio de la posibilidad de extinción de la especie humana y una muestra del instinto aniquilador del hombre cuando no encuentra otra salida al angustiante riesgo de ser destruido por el enemigo. La inmolación globalizada termina erigiéndose como la única manera de acabar con una guerra de estas dimensiones.

*Alexi de Sadesky explica la lógica de la máquina del juicio final*



*Dr. Strangelove* bromea ante esta inquietante situación, a pesar de que posea una cierta “verdad” incuestionable y responda a la existencia de un escenario real que le confiere un carácter verídico. Este escenario maximiza la potencia de la ironía desencadenada en el film, que durante su desarrollo arranca risas gélidas al espectador plasmando de manera admirable la incapacidad del ser humano para comunicarse eficientemente y su propensión al exabrupto más radical e irresponsable. Esta parodia surrealista en clave de comedia negra escudriña los impulsos más oscuros del hombre y su relación indivisible con la guerra, entendida como un conflicto de poder perenne que no conduce a otra destino distinto que la exterminación de la vida en la tierra.

#### **4.7.3. Las psicosis en Dr. Strangelove**

La pesadilla kubrickiana dramatizada en *Dr. Strangelove* alcanza durante su desenvolvimiento altas cotas de locura. El general Jack D. Ripper (se traduce al español como Jack El Destripador) termina hablando incoherencias frente al capitán Lionel Mandrake, quien lucha por conseguir extraer el código secreto de desactivación del

plan-R sin éxito. Tras una pausa de su desquiciado monólogo anticomunista, Ripper se adentra en el servicio y se suicida. Mandrake, sorprendido, acude en su ayuda, pero es demasiado tarde.

***Jack D. Ripper se suicida tras perder la razón***



El general Turgidson, quien pierde el raciocinio desde los primeros compases del film, mostrándose como un militar descerebrado e irresponsable, vive en un estado de crispación nerviosa que ejemplifica la demencia que atenaza su psique. En la Sala de Guerra hace su aparición el Dr. Strangelove, un peculiar personaje de origen alemán y con precedentes nazi que podría tener alguna relación con alguno de los colaboradores ex miembros del Tercer Reich que participaron en el proyecto Manhattan. Sus intervenciones poseen un cinismo y crueldad inhumanos que encaminan la narración hacia el terreno de lo irremediablemente apocalíptico erradicando toda esperanza de una salvación inminente. Strangelove ha permanecido durante todo el film en la sombra, a la espera del momento adecuado para explicar la estrategia de supervivencia “aria” más anárquica y despiadada, confesando la creencia en la idea de un holocausto nuclear y la posibilidad de seleccionar a los individuos más aptos en aras de garantizar la supervivencia de la raza y recluirlos bajo la tierra durante 100 años, tiempo necesario para el agotamiento del efecto radioactivo del dispositivo del día del juicio final.

Esta pérdida de contacto con la realidad por parte de los personajes del film es un terreno propicio para esgrimir nociones psicológicas relacionadas con los trastornos de personalidad, alucinaciones y delirios representados por Ripper, Turgidson y Strangelove (cuyo nombre se traduce como *amor extraño*). Este amor extraño que

experimentan los altos mandos militares por la guerra los introduce en un estado de posesión enajenadora de la realidad que los induce a construir escenarios radicales y fatalistas. Como si de una fiebre colectiva se tratara, entran en un trance destemplado que no encuentra argumentación real, puesto que se ha roto la conexión esencial entre la conciencia individual y el mundo exterior. Este resquebrajamiento de las fibras conectivas desvela el vacío de la guerra y la carencia de un fin más allá que el de la desaparición del hombre, la nada. Ante la angustia que generan las psicosis en nuestros anti-héroes, cada uno de ellos reacciona de manera distinta y extrema. Ripper, como si se tratara de una oda al absurdo cercana a los postulados de Albert Camus en el *Mito de Sísifo*, obra en la cual se contempla el suicidio como una de las salidas del hombre ante el reconocimiento de la falta de sentido del mundo, decide acabar con su vida resignado ante la imposibilidad de soportar la presión del miedo y la incertidumbre que genera en él la amenaza de guerra. Turgidson parece que ha vivido en una psicosis particular durante un período tan prolongado que forma parte de su temperamento habitual. Las psicosis podría ser entendida como un continuum con consciencia normal que estalla ante situaciones límite que le llevan al histerismo total. Por último, el más siniestro de los tres personajes principalmente *psicóticos*, el Dr. Strangelove, se muestra paradójicamente como el más “racional” y “elocuente” de ellos. Sin embargo, sus pensamientos son aún más terribles, puesto que poseen un carácter frío y calculador parecido al de los psicópatas y está completamente convencido de sus desquiciados argumentos, es decir, que vive su psicosis particular sin intenciones de reprimirla de ninguna manera.

***Dr. Strangelove se levanta de su silla de ruedas en pleno éxtasis apocalíptico***



#### 4.7.4. Espacios incomunicados

Dr. Strangelove plantea una ironía sobre el tema de la comunicación durante todo el transcurso de la historia. La base militar bajo las órdenes del general Ripper corta toda vía de comunicación con el exterior quedando aislada del Pentágono que intenta inútilmente contactar con el general. El Pentágono, a su vez, es incapaz de comunicarse con los bombarderos B-52, debido a que el sistema de comunicación de las naves, una vez activado el plan-R, sólo codifica los mensajes que vienen precedidos por un prefijo de tres letras que sólo conoce Ripper. Por lo tanto, estos tres espacios clave en el discurrir de la narración permanecen incomunicados, haciendo imposible cualquier tentativa de conexión con los actores que intervienen en el conflicto. Los pilotos de los aviones actúan en cierta manera como autómatas que siguen los mandatos de sus superiores sin ningún cuestionamiento, cerciorándose de cumplir el protocolo de guerra establecido meticulosamente por el ejército. Kubrick otorga gran importancia a la metodología con la que los encargados del B-52, capitaneado por el mayor King “Kong”, desempeñan las labores correspondientes a la activación del plan-R. Un folleto clasificado describe el reglamento a seguir para llevar a cabo la misión. Esta suerte de solemnidad ritualista resulta graciosa en ocasiones, teniendo en cuenta que lo que se están jugando los ejecutores es el fin de la existencia de la raza humana. Kubrick supo sacar partido de esta situación dantesca y se valió de la interpretación acertada de Slim Pickens, quien da un tono campechano y patriótico al mayor “Kong”, para resaltar el carácter cómico de la circunstancia. Jerold Abrams aporta una visión que refuerza este análisis de la problemática de la comunicación:

En un intento de comunicación, entendimiento, o acuerdo por el bien de la cooperación, cada diálogo es una falla pronunciada. Cada uno de ellos fracasa en la consecución de cualquier nivel de entendimiento, fallando en la tarea de deshacer los errores de diálogos anteriores, y en última instancia, fracasa en la prevención de la Tercera Guerra Mundial. Pero el motivo aparente que causa estas fallas podría ser la exclusión del individuo en los procedimientos institucionales (el individuo tendría la tarea de ser la fuente de raciocinio y templanza). Por supuesto, al final, dos individuos deciden el destino de la guerra: el General Jack D. Ripper (Streling Hayden), un demente general cuyos miedos se convierten en su realidad, y Dr. Strangelove

(Peter Sellers) un científico fuera de control quien no puede contener su miedo al descontrol. Pero estos hombres no son realmente individuos, porque no afrontan lo absurdo de la situación individualmente. Sino que son un producto de las instituciones que ellos mismos han creado, y esto es finalmente la causa de su locura de guerra.<sup>198</sup>

En este ensayo de Elizabeth Cooke, en el que se ahonda en la temática de la incomunicación, encontramos pistas acerca de la visión personal de Kubrick sobre la dudosa capacidad de los individuos para dialogar razonablemente. Una escena que demuestra notoriamente cómo el sistema que rige la vida en sociedad termina engullendo al individuo en un entramado de instituciones y corporaciones que obstaculizan permanentemente la libertad de los seres humanos es la que sucede cuando Lionel Mandrake intenta llamar al Presidente por medio de un teléfono público. Al no tener monedas, intenta hacer una llamada a cobro revertido, pero le resulta imposible, por lo que a continuación solicita al coronel Bat Guano que le deje una moneda. Éste responde que no suele salir a la guerra con cambio en los bolsillos. Mandrake observa una máquina dispensadora de Coca Cola e invita al coronel a que dispare contra ella en aras de conseguir el dinero suelto. Guano se niega alegando que esa máquina pertenece a una compañía privada. Mandrake le manipula recordándole la gravedad de la situación y la importancia crucial de la llamada (Mandrake ha dado con el código secreto de tres letras necesario para solicitar la retirada de los bombarderos B-52). Guano dispara y luego amenaza a Mandrake con que tendrá que darle explicaciones a los dueños de la compañía de refrescos.

***Bat Guano dispara a la máquina de refrescos para conseguir monedas***



---

<sup>198</sup> Abrams, Jerold: Op. Cit. P. 9. Traducción nuestra.



Elizabeth Cooke comenta:

Esta conversación totalmente ridícula, en la cual no existe una comunicación real, revela el pesimismo de Kubrick en relación a la posibilidad de contener la locura por medio de la razón. El problema central de este asunto es la consciencia de que la individualidad está completamente perdida. Ya sea porque los individuos han sido absorbidos por las instituciones, el ejército, incluso las corporaciones, lo que el film descubre es que las personas no existen realmente. El individuo es simplemente una herramienta de las instituciones masivas y del miedo que infunden.<sup>199</sup>

Estas ideas ponen de manifiesto la ambigüedad del lenguaje y sus limitaciones para construir significados precisos e inequívocos que impidan interpretaciones erróneas. Esta tendencia del hombre hacia la codificación de los mensajes en términos lógicos, como un sistema matemático, posee ciertas trampas que alojan la posibilidad de la incomunicación y descubren las carencias lingüísticas del sistema. A medida que avanza la carrera cinematográfica de Stanley Kubrick, la percepción del mundo exterior como un ente organizado se alterna con la visión del sujeto como un ser dominado por estructuras superiores. A través de la mirada de ese *yo* subyugado al ordenamiento artificial de las sociedades podemos observar las coyunturas morales y éticas de la norma, las cuales a su vez se muestran como inevitables y necesarias.

Si miramos el trabajo de Kubrick, veremos que la forma de la puesta en escena se asemeja a un cerebro. Las actitudes corporales alcanzan grandes niveles de violencia, pero todas ellas dependen de un cerebro. Por lo tanto, en los films de Kubrick, el mundo en sí mismo es un cerebro, existe una correlación de este con la representación del mundo, como por ejemplo en la representación de aquella gran mesa circular en *Dr. Strangelove*, el computador HAL 9000 en *2001: una odisea del espacio* y el

---

<sup>199</sup> Abrams, Jerold: Op. Cit. P. 27. Traducción nuestra.

### La predominancia del círculo como figura geométrica



Se podría concluir que existe una intencionalidad en la construcción de esta puesta en escena que apunta hacia la creación de conceptos fílmicos que explican pensamientos y argumentos de tipo filosófico. Son, como se ha dicho anteriormente, sistemas lógicos que pretenden ordenar la realidad pero que encuentran desviaciones atípicas como consecuencia de variables impredecibles e ilógicas. *Dr. Strangelove* sería algo parecido a una representación del fracaso de la especie humana en su intento por relacionarse de manera armónica con el universo y su naturaleza misteriosa. La victoria del miedo ante la incertidumbre y la inhumana cualidad esencial de los sistemas ocasiona la pérdida de la identidad y la desaparición del sujeto.

#### 4.7.5. Dr. Strangelove y lo irracional

Lo siniestro posee una cualidad íntimamente ligada a los contenidos inconscientes del sujeto. De alguna manera podría decirse que su naturaleza permanece resguardada por cierto misterio que impide diseccionar enteramente las distintas ramificaciones de su árbol genealógico y, por tanto, complica la labor de restringir su espacio de actuación sobre el hombre. Por estas mismas razones es natural asociar la

---

<sup>200</sup> Deleuze, Gilles: “*Cinema 2: The Time Image*”, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (original French, 1985; Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003). Traducción nuestra.

idea de lo irracional cuando aparecen nociones cercanas al universo desestructurado y absurdo activado por acciones inverosímiles y disparatadas. *Dr. Strangelove* se muestra como una *rara avis* filmica que representa escenarios movidos por estas fuerzas impredecibles y reconstruye arquetipos esenciales de la naturaleza humana con el objetivo de transmitir sensaciones relacionadas a lo irracional en contraposición con la lucidez y la razón. Una cita puede reforzar esta idea:

En los términos del *trilema* de Camus, no existe un héroe en la historia capaz de mostrarse lúcido. Camus describe lo absurdo como un enfrentamiento con lo irracional, la búsqueda de la claridad y la posible reconciliación entre estas dos ideas. Pero esto es exactamente lo que hace falta en *Dr. Strangelove*. No hay claridad en ningún momento; tampoco existe un reconocimiento de lo increíblemente irracional del enfoque de las deliberaciones del film. Camus nos dice que vivir honestamente y lúcidamente es renunciar a la esperanza, mostrarse indiferente con respecto al futuro.<sup>201</sup>

Podría señalarse que, a partir de este film, se define la esencia del cine de Kubrick y que sus posteriores obras no hacen más que deambular en torno a un pesimismo crítico sobre la condición humana. Las nociones relacionadas con lo absurdo desde una perspectiva existencialista se complementan con diversos enfoques psicológicos que profundizan en la mente del ser humano desvelando lo irracional e instintivo de nuestra existencia y la eterna lucha por establecer un orden sistemático que permita suprimir los riesgos propios de la incertidumbre y el caos que impregna el quehacer del hombre. Los escenarios son diversos en la futura filmografía que desarrolla el cineasta, pero sirven para demostrar que, aun posicionándose desde varios ángulos, el conflicto central se mantiene en cierta medida intacto, incluso desde aquel primer intento de largometraje que fue *Fear and desire*, en el que se libraba una lucha interna en las almas de aquellos soldados arrastrados por sus más profundos temores y miedos hacia la guerra. Kubrick sostiene a lo largo de su carrera la idea de que la verdadera batalla del hombre sucede en su mente y que todo lo que acontece como consecuencia es un conflicto entre sus pulsiones interiores y el mundo exterior. Es decir, la búsqueda de una armonía entre el individuo y el colectivo.

---

<sup>201</sup> Abrams, Jerold: Op.Cit. P. 30. Traducción nuestra.

#### 4.8. *Barry Lyndon* (1975)



*Las aventuras de Barry Lyndon* (1844) fue una novela publicada a través de diversos fascículos por el novelista británico William Makepeace Thackeray. Conocido por su novela *La FERIA de las Variedades*, Thackeray acostumbraba a publicar sus escritos mediante entregas que luego eran recopiladas y convertidas en un único libro. Kubrick era admirador de la novelística del escritor y pretendía seleccionar una obra que no hubiera tenido gran repercusión en el público con la intención de construir una visión cinematográfica personal que no se resintiera al ser trasvasada al medio audiovisual ni fuera comparada excesivamente con el éxito de la obra escrita. En alguna ocasión el director americano confesó su aversión hacia la idea de adaptar un clásico de la literatura por el temor de no hacerle justicia con un film. En cierto sentido, consideraba que los grandes clásicos debían permanecer como eso y que era preferible escoger una obra que recogiera los rasgos del estilo particular del autor, aunque no fuese su mejor trabajo. Ya Anthony Burgess había comentado que no sentía una admiración especial por *La naranja mecánica*, con respecto a otras novelas de su autoría que consideraba mejores; Thackeray hubiera opinado seguramente que *Barry Lyndon* no era precisamente su mejor novela.

La obra, contextualizada en el siglo XVIII, era un reto visual para Kubrick, quien aspiraba a plasmar la estética propia de la época victoriana representando verazmente la ostentuosidad de la aristocracia de ese período y las batallas de la Guerra de los siete años. En términos fotográficos el film se destaca históricamente por sus logros, imprimiendo un tono realista a las escenas de interiores, rodadas en

localizaciones naturales y castillos británicos de la época. También resaltan la dirección de arte y vestuario, cuestiones que contribuyen al éxito de la iluminación y por supuesto a la construcción de una atmósfera creíble. *Barry Lyndon* permanece hoy en día como un ejemplo plausible de la producción de una *película de época* y funcionó como un desafío fotográfico para Kubrick por encima de los propios retos narrativos del largometraje. Teniendo en cuenta que una de las mayores obsesiones del director americano fue la de transformar la manera tradicional en la que se configuraba el guión cinematográfico, no introduce variaciones significantes en la adaptación de la novela de Thackeray, manteniendo un discurso lineal dividido en dos partes (formato que había empezado a adoptar en *La naranja mecánica*). Esta construcción del relato en dos partes podría interpretarse como la percepción de una historia que tiene dos lados, cada uno de ellos separados excluyentemente. Los eventos que suceden en la primera mitad del film se ven contestados por la segunda mitad que suele presentarse como una reacción inevitable de las acciones que le preceden y cuyo desenlace habitualmente es trágico. Esta es la sensación que deja al espectador la resolución de los conflictos en las obras de Kubrick: una tendencia hacia el pesimismo sobre el destino de la especie humana.

La trama principal de la historia versa sobre las desventuras de Redmond Barry, un joven irlandés torpe e inocente que parece marcado por un destino trágico. Redmond perdió a su padre en un duelo como consecuencia de un “ajuste de cuentas” en relación a una deuda contraída. Esa costumbre propia de la sociedad europea del siglo XVIII, que formaba parte de la justicia en términos legales y servía para solventar querellas entre individuos, estará presente en los eventos futuros de su vida. La primera mitad de la película (más adelante ahondaremos en la particular estructura narrativa del film) nos muestra cómo Redmond adquiere el título Lyndon para convertirse en Barry Lyndon. De hecho, un texto se impresiona sobre el fondo negro y nos introduce en los eventos que acontecerán en la primera parte. A continuación, la primera imagen que aparece es el fallecimiento del padre de Redmond al recibir un disparo certero. Redmond y su madre quedan solos en la casa cuidándose el uno al otro. En su adolescencia tardía, Redmond descubre el amor a través de su prima Nora, quien despierta los primeros impulsos sexuales en el joven mancebo. Esta iniciación se ve truncada abruptamente por la aparición del capitán Quin, conspicuo militar británico que, durante su paso por el pueblo irlandés del cual son oriundos Redmond y Nora, se interesa por la joven. Esta unión significa un negocio rentable para el padre de Nora (y tío de Redmond), con lo

cual inmediatamente se lleva a cabo la unión matrimonial. Barry reacciona visceralmente ante esta traición de su prima desafiando a un duelo al capitán Quin. Los miembros de la familia intentan persuadir a Redmond para que desista de esa infame idea, pero éste a su temprana edad ya rebosaba una tozudez y obstinación tan salvajes que era imposible hacerle entrar en razón. El resultado del duelo (que ha sido amañado por los primos de Redmond) es la “falsa” muerte de Quin. Más adelante se verá que Redmond le ha disparado con una bala de fogueo y Quin ha caído al suelo desmayado de la impresión.

*Redmond se bate en un duelo con el capitán Quin por el amor de su prima*



Este evento produce un giro radical en la vida de Redmond debido a que es obligado a exiliarse hasta que la situación se enfríe (luego se descubrirá que era parte de la artimaña preparada por sus primos con la intención de que Nora pudiera permanecer junto a Quin y obtener los dividendos del acuerdo matrimonial). Redmond logra enrolarse en el ejército británico y forma parte de la Guerra de los siete años. Durante largo tiempo combate en el frente de batalla siendo testigo de la muerte en batalla de su inestimable amigo el capitán Jack Grogan, quien había estado presente en el fatídico duelo ante el capitán Quin. Pero su búsqueda de libertad le induce a escapar del ejército haciéndose pasar por el teniente Fakenham (nombre que podría sugerir el carácter

ficticio del personaje). Una vez libre, decide adentrarse en territorio alemán vagando por las aldeas, hasta que es interceptado por el ejército comandado por el capitán Potzdorf. Tras levantar sospechas como posible desertor del ejército británico, Potzdorf decide invitarle a Bremen para continuar la interrogación. Una vez allí se confirman sus sospechas y Barry termina siendo descubierto como impostor. Es reclutado en las filas germanas y obligado a defender los intereses militares de Prusia siendo irlandés. Durante un terrible combate, Redmond realiza el heroico acto de salvar la vida de Potzdorf, quien había quedado atrapado por los escombros de una casa demolida por las bombas. Esta acción lo proyecta hacia los altos mandos del ejército y una consecuente asignación que cambiaría su destino. Potzdorf decide encomendarle la misión de espiar a un personaje excéntrico y, por tanto, inquietante para las fuerzas del orden. El Chevalier de Balibari, un jugador profesional que sirve a la emperatriz de Austria en Berlín. El Chevalier es sospechoso debido a su supuesta nacionalidad irlandesa que contradice su apariencia de libertino francés. Una vez iniciada su misión, Redmond sucumbe al engaño y confiesa al Chevalier que está siendo espiado por los alemanes. El Chevalier y Redmond llegan a un acuerdo cooperativo que les permitirá conseguir eventualmente la libertad.

Una vez libres y fuera de Alemania, Redmond y el Chevalier de Balibari se dedican a jugar en las altas esferas sociales de Europa para conseguir dinero. Establecen una sociedad lucrativa relativamente exitosa que se vale de artimañas y trampas planificadas para garantizar su prosperidad. Redmond también ejerce como “cobrador” y no pestaña a la hora de batirse a duelo contra cualquier moroso. Una de estas reuniones ludópatas organizada por sir Charles Lyndon resulta determinante para el futuro de Redmond. En medio de una partida de cartas intercambia miradas fogosas con lady Honoria Lyndon y se desata el amor. Por supuesto que Redmond andaba en búsqueda de una fortuna que cazar y las condiciones del moribundo sir Lyndon se presentaban como una inmejorable ocasión para cortejar a lady Lyndon, quien próximamente iba a convertirse en viuda.

Todos estos eventos forman la denominada primera parte del film y cuentan el proceso mediante el cual Redmond Barry adquiere el título de Barry Lyndon. Una vez llegados a este punto, atendemos a un breve intermedio y, posteriormente, se reanuda la historia con la segunda mitad de la narración. El título de esta parte claramente nos advierte de las tragedias que vendrán (“Donde se narran los infortunios y desgracias que

acontecieron a Barry Lyndon”). Se presagia el advenimiento de la catástrofe, desdicha y fatalidad, todos posibles sinónimos de lo siniestro.

***Redmond adquiere el apellido Lyndon tras casarse con Lady Lyndon***



La unión de lady Lyndon y Barry propicia la ascensión vertiginosa de éste hacia las altas clases aristocráticas que formaron parte del reinado de Jorge III. Durante el siglo XVIII, la adquisición de títulos nobiliarios era un símbolo de estatus y poder, además de conceder prestigio social a quienes los poseyeran. Esta se convertiría en la obsesión de Barry, quien desangra los fondos de lady Lyndon en esta empresa. Sin embargo, nunca puede satisfacer ese deseo debido a la exclusividad sectaria y xenófoba de las élites de poder. Mientras que Barry Lyndon no hace más que ofrecer banquetes, comprar obras de arte, asistir a eventos sociales y despilfarrar dinero en búsqueda de estatus, todos sus esfuerzos son en vano, puesto que no es admitido dentro del círculo de la cerrada aristocracia victoriana, es visto como un irlandés prosaico y provinciano, de trato torpe y aspecto rudimentario. A partir de ese fracaso, se dedica enteramente a criar a su único hijo Brian (también es padrastro de lord Bullington, hijo de sir Charles Lyndon y lady Lyndon) y a derrochar dinero en mujeres y bebida. Un trágico accidente con un caballo arrebató la joven vida de Brian sumiendo a sus padres en una depresión postradora que derruye sus pilares afectivos. Lord Bullington aprovecha la debilidad de su padrastro, a quien guarda un rencor infinito por haber destruido a su madre, y tiene la osadía de retar a un duelo a Barry, disparándole en una pierna y dejándole lisiado. Tras la derrota, es obligado a rendirse y abandonar el castillo, volviendo a Irlanda con su madre y viviendo de una pensión vitalicia proporcionada por lady Lyndon que cubre



subrepticamente sus gastos. Es la historia del fracaso de un hombre como consecuencia de los giros traicioneros del destino que le devuelve al mismo punto de partida a pesar de todos sus esfuerzos por alejarse de él. En cierto sentido alude al mito de *Sísifo*, quien levantaba un peñasco hasta la cima de una montaña y luego observaba cómo se precipitaba de nuevo hasta el suelo, en un empeño incesante e inútil por retenerlo en la cúspide.

Nuestros valores más profundos, convicciones y compromisos no tienen ningún basamento racional, o, al menos, ninguno que no tienda hacia la circularidad. Una descorazonadora sensación de arbitrariedad sobre los valores por los cuales nos definimos como seres humanos emerge. Así que si hubiésemos nacido en el Siglo XVIII, también habríamos centrado nuestras vidas alrededor de todos aquellos rituales formales que ahora percibimos como un divertimento distante. El problema es que nuestra consciencia no nos provee de ninguna escapatoria. No podemos ni reprimir nuestras dudas acerca de nuestros valores ni tampoco abandonarlos enteramente, una vez que han sido puestos en duda. Por lo tanto, estamos forzados a una confrontación con la inescapable absurdez filosófica de nuestras vidas y la consciencia de que esta absurdez es un rasgo esencial de la condición humana.<sup>202</sup>

Barry Lyndon nos sitúa en esa dialéctica que confronta lo ético con lo no-ético. Redmond está en una búsqueda permanente de pilares morales sólidos que le den un sentido a su vacua existencia. Desde que huye de su villa se cuestiona su misión en la vida temiendo comprometerse con ideales abstractos y románticos que no retribuyan sus expectativas (su fracaso amoroso con Nora le ha desilusionado lo suficiente como para que haya desistido de cultivar las ideas tradicionales del amor). Redmond busca lo material desesperadamente como mecanismo para forjarse un futuro provechoso y un espacio en la alta sociedad, a pesar de que sus raíces definitivamente no pertenecen a ese entorno. Redmond asume los ideales victorianos del reinado de Jorge III como valores importantes y necesarios para llevar una vida plena y exitosa. Sin embargo, durante todo el film se muestra hartamente incapaz de comportarse como un hombre de

---

<sup>202</sup> Abrams, Jerold: Op. Cit. P. 189. Traducción nuestra.

sociedad. La confrontación de Barry es de tipo esencial. A pesar de su naturaleza provinciana y arcaica, pretende convertirse en un lord, con títulos nobiliarios y contactos con la realeza. Este choque entre el ideal de Redmond y la realidad genera la síntesis que da como resultado ese denominado absurdo existencial que invade toda la narración.

En una entrevista con Michel Ciment, Kubrick resaltó que Barry tenía “una desafortunada combinación de cualidades que eventualmente le conducen al infortunio e infelicidad que le acompañan en la historia a él y a quienes le rodean”. Esas cualidades serían su ambición por la riqueza y posición social, por un lado, y la equívoca apreciación de la naturaleza social del medio que habita, en el otro. Desafortunadamente para Barry, sus ambiciones le introducen en un mundo cuyos matices no comprende. Es víctima tanto de sus ambiciones como de la limitada visión que tiene de las situaciones que vive. Por supuesto, si pudiera alcanzar una mayor perspectiva de las cosas, que le permitieran entender su mundo social, podría haber evitado sufrir tales infortunios. En otras palabras, si hubiera podido dar un paso atrás, habría descubierto una manera de librarse de estas situaciones. Se hubiera dado cuenta de la naturaleza de las fuerzas sociales que enfrentaba y habría encontrado un camino para conducir su mundo de una forma más exitosa o modificado sus ambiciones para evitar la confrontación de estas fuerzas.<sup>203</sup>

### ***Barry da una paliza a Lord Bullington frente a los aristócratas***



---

<sup>203</sup> Abrams, Jerold: Op. Cit. P. 189. Traducción nuestra.

Esta pugna dialéctica que se desarrolla en *Barry Lyndon* podría resaltarse como el núcleo central del film. A partir de allí se articulan los eventos del relato de una manera poco convencional debido a la estructura del guión que preparó Kubrick para su película. La presentación en dos actos cargados de sucesos y giros narrativos barrocamente representados, que visualmente nos impresiona por su belleza estética y cualidad pictórica, escapa del entendimiento tradicional de lo que se denomina estructura cinematográfica. La obsesión formal de Kubrick muestra en *Barry Lyndon* un exponente inequívoco de singularidad que encontraba una réplica en su antecesora *La naranja mecánica*, cuya estructura en dos partes desafía la familiaridad del espectador con las construcciones narrativas clásicas, que constan de tres actos (*La chaqueta metálica*, film al que dedicaremos un breve análisis a continuación, también está dividida en dos actos)

#### **4.8.1. Del uso del retro-zoom**

Kubrick demuestra en *Barry Lyndon* una comprensión del lenguaje cinematográfico soberbia y utiliza los recursos lingüísticos propios del cine para expresar ideas y conceptos de una manera eficiente. Además de demostrar un entendimiento acertado de la estética del cine, Kubrick en ocasiones desafía las normas establecidas y expande los límites de la tradición consiguiendo emancipar su cualidad artística hacia fronteras nunca antes exploradas. En la década de los 70' la utilización del zoom óptico se había extendido hasta la confirmación de este recurso como una característica de las películas cercanas a estas fechas. La posibilidad de avanzar o retroceder automáticamente sobre el campo de visión proporcionado por la lente de una cámara parecía una ventaja para nada deleznable a la hora de planificar el rodaje de escenas en las que la acción se desarrolla en espacios amplios y profundos. Ese rango de cobertura que adjudica una lente con zoom a la cámara de cine y la capacidad para operar este dispositivo de una manera semi-automática proveía de nuevas opciones a los directores. *Barry Lyndon* gasta buena parte de sus “trucos” cinematográficos con este elemento. Es notorio el uso de los retro-zoom o zoom que avanzan hacia atrás para describir la situación detallada e íntima de una escena que se desarrolla en un espacio de

grandes amplitudes. En el loable libro de Jerold Abrams, que recoge trabajo de otros teóricos del cine, podemos encontrar estas palabras acerca de este artilugio:

El movimiento metafórico entre el sujeto participante y la perspectiva del observador contribuye a que el espectador note la sensación palpable de melancolía y aprisionamiento que impregna todo el film. Nuestra conciencia de la situación sin salida de Barry es una función del reconocimiento de las fuerzas que le impiden adoptar una perspectiva externa, una perspectiva que el film convierte en algo disponible para la audiencia. La sensación de melancolía se origina debido al uso del retro-zoom, ya que éste nos invita a adoptar ambas perspectivas, la del participante y la externa. Por un lado, desde la primera perspectiva se nos invita a identificarnos con la lucha interna de Barry; es un ser humano que tiene planes y ambiciones, como todos nosotros. Y, por otra parte, desde una perspectiva externa, somos testigos de la inutilidad de esta lucha. La melancolía podría considerarse una tensión resultante de la yuxtaposición de estas dos perspectivas.<sup>204</sup>

Es un ejemplo claro de la intención del director, quien se vale de los movimientos de cámara para representar una dinámica abstracta, que sólo puede ser intuita a través de los sutiles movimientos cinematográficos que percibe nuestra conciencia. Aun para los espectadores menos avezados funcionaría a un nivel inconsciente debido a que seguirían percibiendo esa dialéctica visual representada por el progresivo cambio de plano en una escena. Kubrick pretendía que no sólo fuese interpretado como un estéril artilugio cinematográfico, sino que tuviera un significado lingüístico en términos audiovisuales y que contara algo más acerca de la acción que tomaba parte en las escenas. El retro-zoom en *Barry Lyndon* nos muestra las dos caras de la misma moneda, lo interno-externo, subjetivo-objetivo y la pléyade de dialécticas que confrontan dos visiones radicalmente opuestas sobre la manera en que interpretamos la realidad. La melancolía, ese residuo resultante de este enfrentamiento podría emparentarse como primo lejano de lo siniestro debido a su tendencia triste y sombría, más cercana al temor hacia la muerte que a la afirmación de la vida.

---

<sup>204</sup> Abrams, Jerold: Op. Cit. P. 191. Traducción nuestra.

### *Retro-zoom sobre Barry y Brian*



#### **4.8.2. De lo absurdo a lo siniestro**

La exploración de temas cercanos al existencialismo por parte de Kubrick en *Barry Lyndon* propició la representación de ideas relacionadas con el sentido del ser y esta suerte de visión desesperanzadora y decadente de la raza humana por parte del director. Las inquietudes que sobrevolaban la psique de Kubrick giraban en torno a ciertos pilares inamovibles que le conducían a preguntarse constantemente por el sentido del hombre como animal racional y sus objetivos en la vida. Estas tribulaciones parecen encontrar diversas resonancias en las películas de Kubrick, siendo atacadas desde diferentes puntos de vista. La falta de valores reflejada en el cine de Kubrick quizá sea una consecuencia inevitable de la percepción de este denominado “vacío” existencial en la vida del hombre. En varias ocasiones vemos en las películas del director la encomiable lucha fútil de sus héroes o anti-héroes, en una búsqueda igualmente vacua e insignificante en aras de encontrar una verdad no-manifiesta que es ignota e impenetrable. Siempre observamos a los personajes kubrickianos dar tumbos por la vida con la pretensión de controlar las variables que entran en juego en un sistema impredecible y maleable, fracasando una y otra vez en sus esfuerzos por encontrar la libertad definitiva y la satisfacción plena, la conquista del todo o la explicación del sentido mismo del ser. Aunque el ser humano no sea capaz de comprender la naturaleza del “todo” se ve obligado a formar parte de éste, aunque deba suprimir su individualidad en detrimento.

A pesar de nuestro punto de vista aventajado, históricamente hablando, nosotros no somos, en un sentido importante, muy diferentes de los personajes que habitan el mundo del siglo XVIII en *Barry Lyndon*. Nosotros también habitamos un cierto lugar en el espacio y el tiempo de la historia y, como resultado, los rituales que tomamos en serio están en parte condicionados por nuestro contexto socio-cultural. A partir de allí, podría emerger una sensación inquietante que nos apremia a cuestionarnos las bases sobre las cuales están fundados estos rituales. Cuando en última instancia nos vemos sin una respuesta, reconocemos simultáneamente nuestra incapacidad para justificar aquello que tomamos tan en serio y la absurda incapacidad para dejar de percibirla como algo importante. La incómoda tensión creada por este reconocimiento constituye el absurdo de la condición humana.<sup>205</sup>

Retomando algunas ideas esbozadas por Eugenio Trías en *De lo bello a lo siniestro* (2006), se podría afirmar que existe un tránsito inherente al binomio absurdo-siniestro si tuviéramos en cuenta que aquella noción tradicional de lo sublime fuera reemplazada por un nihilismo cercano al absurdo. Ya no hablamos exclusivamente del placer negativo que genera la conciencia del infinito y sus manifestaciones finitas como una experiencia trascendental que eleva al espíritu y lo sitúa en perspectiva universal, desatando los temores y miedos ocasionados por la inmensidad del espacio-tiempo. Ahora enfocamos nuestra atención al desasosiego que genera comprender la futilidad de cualquier intento por abarcar la totalidad del espacio-tiempo y conocer los límites del cosmos. Incluso renunciamos a delimitar la naturaleza propia de nuestro existir, puesto que no encontramos ninguna base argumental que soporte las debatibles interpretaciones filosóficas de nuestro ser. La metafísica y la religión están ausentes del pensamiento existencialista y, por tanto, en la nociones del absurdo reside una implacable carencia de pilares estructurados ordenantes de la realidad. El absurdo es un paso posterior al decaimiento de estas bases y sitúa al hombre frente a la resignación de su voluntad. Esta pérdida de sentido podría devenir en la aparición de sensaciones oscuras y angustiosas, puesto que confrontan al ser con la nada y le obligan a superar

---

<sup>205</sup> Abrams, Jerold: Op. Cit. P. 192. Traducción nuestra.

esta depresión de los valores, atravesando inevitablemente un camino lleno de emociones inquietantes y atemorizantes que le tientan con insinuaciones funestas y fatalistas y que comparten parentescos familiares con lo siniestro.

#### **4.8.3. La utilización de la voz en off**

El punto de vista del narrador en un film siempre es materia de interés, puesto que nos permite acceder al conocimiento e información que tendrá el espectador con respecto a los personajes de la historia. Es decir, determinando quién es el narrador del film se organiza la relación espectador-personaje en cuanto a qué se sabe de la historia y quién lo sabe. Existen diversos mecanismos para establecer este vínculo necesario que contribuye a la tensión emotiva de la obra. En algunas ocasiones, el director de un largometraje pretende que el espectador se identifique con los personajes de una manera más cercana y subjetiva, originando que el acceso a la realidad del film se haga a través de la mirada del héroe/antihéroe que sostiene la narración. Estas modalidades de narrador responden más a las propias de la literatura y suelen denominarse narraciones en primera persona. En otros casos, los escritores incluyen la figura de la tercera persona para que exprese las emociones y pensamientos (invisibles) al espectador, además de aportar información clave para el desarrollo de la trama. Cualquiera de estas formas (incluso la narración en segunda persona) puede valerse de artilugios cinematográficos para lograr diferentes efectos en la audiencia. La utilización de estos recursos se representa a través de la *voz en off*, este mecanismo suele distanciarnos de los eventos y proporciona una perspectiva objetiva y omnipresente al espectador porque permite conocer informaciones complementarias y, a su vez, permite escuchar las distintas reflexiones que emergen durante el relato.

*Barry Lyndon* presenta un curioso caso de *voz en off* debido al carácter impersonal de la misma, aun cuando en ocasiones parece ser la misma voz de la conciencia de nuestro protagonista. Podría considerarse un intento de mezcla entre una *voz en off* en segunda persona, en la cual Redmond Barry se cuenta cosas a sí mismo, y la típica *voz en off* del narrador omnisciente. Un ejemplo bastaría para poner en entredicho la simplificación categórica del tipo de narrador que encarna la *voz en off* en *Barry Lyndon*. Recordemos cuando nos cuenta los motivos por los cuales Redmond se

enrola en el ejército británico. La *voz en off* dice que no existe mejor lugar para un joven prófugo de la justicia, que recientemente a aniquilado a un hombre, que esconderse en el ejército. Más adelante, el capitán Grogan cuenta a Redmond que el disparo que propinó al capitán Quin había sido con una bala de fogueo y que no le había matado sino dejado inconsciente momentáneamente. Redmond se sorprende, al igual que nosotros. El narrador omnisciente nos ha jugado una treta haciéndonos creer que, efectivamente, el capitán Quin había muerto en aquel duelo, con lo cual este denominado narrador omnipresente pierde su facultad y se convierte en una mera conciencia del protagonista. Quizá podría hablarse de un punto de vista ambivalente que intercambia posiciones a medida que transcurre la historia. Es preciso recordar que la introducción de la película la realiza este mismo narrador omnipresente que, claramente, posee una voz distinta a la de Barry y da cuenta como testigo del trágico duelo que acabó con la vida del padre de Redmond.

Más adelante, en la escena en la que Barry conoce al Chevalier de Balibari, la *voz en off* nos adelanta los acontecimientos que tomarán lugar en el salón del noble aristócrata. El narrador, en esta ocasión omnisciente, se desdobra aportando información del estado emocional que induce a Barry a confesar al Chevalier quién es él y cuál es la misión que le han asignado los altos mandos del ejército de Prusia, indicando las causas que le llevan a esta revelación (la *voz en off* comenta que Barry ha quedado impresionado por la apariencia del Chevalier) Esta doble función de la *voz en off* (la de omnisciente y conciencia del protagonista) atribuye una singularidad al punto de vista del film, que insiste en darnos una visión externa de los eventos y, además, ahonda en los sentimientos y reflexiones de nuestro héroe, construyendo una tensión permanente entre dos maneras de acercarse al fenómeno que se desarrolla a través de la puesta en escena.

Kubrick aprovechó durante toda su filmografía la *voz en off* haciendo uso de ella de diversas formas (Recordemos la célebre voz de Alex en *La naranja mecánica* y la voz reflexiva del soldado Joker en *La chaqueta metálica*) consiguiendo expandir el uso tradicional de esta forma narrativa audiovisual, situándola en diversos espacios y generando reacciones dispares en el espectador. En ninguno de los casos podríamos decir de la *voz en off* kubrickiana que su presencia es cuestionable e incluso innecesaria, sino más bien que completa la construcción del discurso y le otorga dimensiones que aumentan el alcance de lo que se cuenta, perfeccionando el universo representado en



cuanto a su cualidad estético-artística, cuya razón de ser contiene argumentaciones conceptuales que pretenden ser trasladadas al medio cinematográfico. El narrador de la historia se configura a partir de varias perspectivas y su localización fluctúa entre distintos puntos de vista que edifican un sistema filosófico complejo y cambiante o, mejor dicho, circular. Funciona como un Yin y Yang que ofrece perspectivas contradictorias encontradas en el discurrir de los hechos.

#### 4.9. *Full Metal Jacket (La chaqueta metálica)*, (1987)



La penúltima obra en la filmografía de Stanley Kubrick lleva por título *Full Metal Jacket*, en referencia al calibre de un tipo de bala para fusiles (en una escena del film, uno de los marines describe la característica de la bala diciendo “7.62 milímetros, Full Metal Jacket, traducido como *chaqueta metálica*) y vuelve a mostrarnos el tema de la guerra desde una perspectiva crítica que alude a debates filosóficos inherentes a la existencia humana. La película está basada en la obra literaria titulada *The Short-timers* de Gustav Hasford, escritor, periodista y ex –miembro del Cuerpo de Marines de los Estados Unidos, veterano de la Guerra de Vietnam y colaborador determinante en la creación del guión cinematográfico junto a Michael Herr, autor de *Dispatches* (1977), obra que relataba las experiencias de Herr como corresponsal de guerra en Vietnam. El film fue el último de varios acercamientos a la guerra por parte de Kubrick, ya lo había sido su primer film *Fear and Desire*, luego *Senderos de gloria* y, en cierto sentido, *Espartaco* (*Barry Lyndon* no se considera una película sobre la guerra aunque transite en determinadas secuencias por la infame Guerra de los siete años, tampoco se

considera una película bélica a *Dr. Strangelove*, aunque sea una sátira de la Guerra Fría). Por lo tanto, el escenario bélico parece un terreno del agrado del director para desarrollar sus pensamientos relacionados con la esencia del hombre y las cualidades características que le distinguen con respecto al resto de las especies, bien sea por su naturaleza incuestionablemente abominable o por los pilares “lógicos” que la organizan, cuyos argumentos racionales proceden de dudosas reducciones simbólicas de la realidad. Las motivaciones y causas de la guerra permanecen en un segundo plano escapando al cuestionamiento de quienes actúan en ella, animados dogmáticamente por ideales cuasi-religiosos de moral endeble que conducen al enfrentamiento entre nuestro ser y las intenciones de sistemas organizados que aniquilan la vida de los individuos en su persecución por la prevalencia de éstas.

Kubrick en *La chaqueta metálica* compone un díptico sobre el orden del sistema y el caos de la realidad en la que el individuo desarrolla su existencia. El soldado “Joker”, interpretado por un joven, pero acertado Mathew Modine, sufre una transformación radical durante la historia, conociendo la crudeza de la guerra y conectando con sus temores más profundos. En la conspicua escena final del largometraje, “Joker” ejecuta a una francotiradora moribunda y su visión sobre el mundo supera la inocente e infantil percepción que había tenido sobre las cosas antes de ese momento. Recordemos que “Joker” presume en distintas secuencias previas de su naturaleza asesina y constantemente persigue de manera deliberada entrar en contacto con la acción (en el film se refieren al combate con una expresión escatológica “*Shit*”, cuestión a la que “Joker” hace referencia en diversas ocasiones en su estancia en Vietnam).

En resumen, la décimosegunda obra de Kubrick rebosa de dualidades conceptuales que interactúan como parte de una totalidad que las contiene necesariamente. Incluso podría decirse que, de las diversas obras del director que están estructuradas narrativamente en esta suerte de dimorfismo que representa una primera versión de la cosas que a continuación se ve sustancialmente transformada, *Full Metal Jacket* se erige como el ejemplo más acabado de todos lo que se hallan en la filmografía de Kubrick, significando un logro estético en términos cinematográficos que le encumbran como un clásico incuestionable y probablemente una de las mejores películas bélicas de la historia.

Kubrick comentó en alguna ocasión su intención de hacer una película verdaderamente bélica, puesto que consideraba la mayoría de las películas de guerra, no-bélicas debido al tono pacifista que subyacía en el sustrato de estas obras. *Sin novedad en el frente*, novela publicada en 1929 por Erich Marie Remarque y trasladada luego al cine por Lewis Milestone en su película homónima, podría considerarse un hito dentro del género antibelicista, cuyo tono influenció a muchos directores posteriores que intentaron enseñar los horrores de la guerra en sus obras. El mismo Kubrick tenía un antecedente que se enmarcaba dentro de esta corriente. *Senderos de gloria* era claramente un film antibelicista que buscaba mostrar la humanidad de los individuos que intervenían en los sistemas militaristas. Era un film que invitaba a la esperanza y a la reflexión señalando a la guerra como una realidad catastrófica que perpetra crímenes detestables. Sin embargo, *Full Metal Jacket* incita a otro tipo de acercamiento hacia el fenómeno de la guerra. Kubrick y su intención de crear una obra bélica le conducen a construir una película en la que se asume la guerra como una constante inevitable en la historia de la humanidad y que sus motivaciones y argumentos resultan insignificantes para sus actores, debido a que todos atienden al contexto histórico-social en el que se desenvuelven. En esa atmósfera, la moral y la ética poseen matices diferentes a los de la vida cotidiana y la subsistencia depende de asumir la convivencia del ser humano con su lado oscuro. Jerold Abrams aporta una buena síntesis de estas nociones representadas en el cine de Kubrick:

Si miramos retrospectivamente esta notable filmografía, queda claro que posee una característica arquitectónica propia de cualquier sistema filosófico. Dice algo acerca de todo. Aún así, aunque esta filmografía se presente tan diversa en cuanto a géneros y estilos, tomada como un todo es bastante coherente. Toma diversas posturas con respecto a la realidad y las unifica en una grande y compleja visión filosófica cercana a las ideas existencialistas. Virtualmente en todos los films de Kubrick, de una manera u otra, encontramos al sujeto (el yo) existiendo en oposición a un duro y despiadado mundo exterior, ya sea el mundo natural o un mundo institucionalizado creado por el hombre. Por esta razón, no debería sorprendernos que muchos ensayos de este libro se preocupen por aspectos directamente relacionados con el existencialismo y la forma en que Kubrick

representa estas nociones en sus películas.<sup>206</sup>

#### 4.9.1. De la estructura de *Full Metal Jacket*

El film está dividido en dos partes, la primera de ellas desarrolla el entrenamiento militar de los *Marines* en Parris Island, Carolina del Sur (E.E.U.U.). Esta preparación pre-guerra, que se lleva a cabo durante 2 meses y conduce al ingreso de los reclutas en el Cuerpo de Marines del ejército americano, comienza con el paso obligatorio (como todos los que suceden bajo el sistema de los Marines) por el corte de pelo a máquina que asemeja al esquilado de las ovejas, dejando los cráneos de los futuros *Marines* a la vista. Este ritual característico practicado en otros ambientes, por ejemplo, las cárceles, desprovee de toda identidad capilar a los soldados. En términos visuales escenifica una acción particular que comenta conceptualmente una idea mayor. No sólo están siendo rapados, sino que están siendo sometidos a un proceso común en el que pierden la identidad y la individualidad. Desde el inicio del film, el instructor del campamento el sargento Hartman, interpretado sobresalientemente por el ex instructor de *Marines* Lee Ermey, se convierte en el representante característico del método militar más implacable y deshumanizante. El objetivo de la estancia en Paris Island es claro, convertir a jóvenes imberbes en máquinas de matar, y para ello Hartman utiliza agresiones tanto físicas como verbales para imponer su autoridad y poder. Pero encontramos en el film un elemento que propicia el fallo del sistema y que funciona en la narración para expresar la existencia de individuos incapaces de superar el brutal adoctrinamiento al que son sometidos. El soldado Patoso, interpretado por Vincent D'onofrio, es un recluta con sobrepeso que lucha fútilmente por seguir correctamente las órdenes de su instructor y compromete el éxito del pelotón en la superación de las pruebas del entrenamiento. El recluta “Joker” se convierte en el líder del pelotón como consecuencia de su personalidad sarcástica y desafiante y sus consecuentes méritos en los ejercicios militares. Estos rasgos son del agrado del sargento Hartman, quien lo percibe como un soldado capaz de comprender el significado de convertirse en un *Marine*. Hartman le encomienda la tarea de motivar al soldado Patoso enseñándole todas las rutinas propias de los *Marines*. Patoso fracasa una y otra vez en sus intentos

---

<sup>206</sup> Abrams, Jerold: Op. Cit. P. 4. Traducción nuestra.

por superar las pruebas y sus compañeros comienzan a ser víctimas de las represalias de Hartman, quien los considera culpables por los fallos de Patoso. Una vendetta contra Patoso por parte de los reclutas del pelotón le afecta irreversiblemente sumiéndole en un estado mental oscuro y sombrío, que le acerca hacia la locura como consecuencia de la malinterpretación de los axiomas consumidos incesantemente durante el entrenamiento. La dureza con que Hartman los exprime física y psicológicamente, inyectando las verdades de los *Marines* como programas apodícticos, martilla la psique de los jóvenes soldados, quienes terminan ingiriendo los contenidos de la voz de guerra del “*Drill*” Instructor Hartman (*Drill*: palabra anglosajona que se refiere a taladro, también puede significar adiestramiento) que los humilla y martiriza hasta la saciedad. La consecuencia de este proceso y esta combinación de elementos es inevitable, Patoso pierde la razón y asesina al sargento Hartman para, posteriormente, dispararse en la cabeza, evidenciando el fallo del sistema y la variable inestimada que formaba parte del adiestramiento-experimento de Paris Island.

La segunda parte del film transcurre en Vietnam, al menos en la ficción. Kubrick rodó toda la película en Inglaterra, vigilando meticulosamente los detalles propios de la reconstrucción de Da Nang y otras provincianas vietnamitas. “Joker” se convierte en el protagonista y continuamente escuchamos sus reflexiones en clave de *voz en off*. Ahora ejerce como corresponsal de guerra para *Stars and Stripes*, un medio de comunicación que comunica una “verdad” dudosa sobre la guerra, la cual Joker descubre como engañosa y propagandística. Como castigo por cuestionar las directrices del director del periódico militar, “Joker” es enviado a Phu Bai, en la provincia de Hue, donde se desencadena una de las batallas más sangrientas de la guerra de Vietnam, consecuencia de una ofensiva ejecutada durante las celebraciones del año nuevo vietnamita (la ofensiva Tet). Esta serie de caóticos enfrentamientos nos muestra la fragilidad de la vida de las personas envueltas en el conflicto, plasmando la violencia de una manera descarnada. Sin embargo, percibimos una suerte de desencanto por parte de los soldados, quienes no comprenden las dimensiones del conflicto al cual se enfrentan. Una serie de testimonios filmados con motivo de un documental sobre la guerra los muestra confundidos con respecto a las expectativas que alojaban en sus pensamientos. Actúan motivados por el instinto de supervivencia y esa disposición para matar forjada en las barracas. Al final de esta pesadilla castrense, el pelotón liderado por Cowboy, ex compañero de “Joker” en Parris Island, termina siendo ajusticiado por el enemigo más

improbable: una francotiradora vietnamita escondida en los derruidos edificios va disparando uno a uno a los soldados de este pelotón que ha perdido el rumbo de navegación en la persecución de un punto de control. Después de esta pequeña masacre propinada por la francotiradora, el pelotón se embarca en la misión de tomar venganza por las bajas. En un enfrentamiento final que tiene a “Joker” como inesperado protagonista, éste sucumbe ante el pánico de encontrarse cara a cara con la muerte fallando en su intento de ajusticiar al enemigo y siendo rescatado milagrosamente por Rafterman, quien celebra puerilmente el logro de haber herido mortalmente a la francotiradora vietnamita. Una vez reunido todo el pelotón alrededor de la víctima agonizante, Joker carga con la responsabilidad ética de acabar con el sufrimiento causado a la víctima. Los marines terminan caminando entre la ciudad ardiente cantando una canción de Mickey Mouse en medio del horror y la destrucción. “Joker” se confiesa agradecido de estar vivo, aunque esto signifique vivir en un mundo de “mierda”.

Mario Falsetto comenta en su análisis de *La chaqueta metálica*:

La escena en la que Joker aniquila a la francotiradora tras ser herida por el pelotón es, a su vez, brutal y misericordiosa. Aún así, es una decisión difícil para el personaje, y conduce la espectacular escena hacia el drama principal del film y a su incómoda conclusión.<sup>207</sup>

### ***Joker asesina a la chica y luego marcha junto al pelotón***



---

<sup>207</sup> Falsetto, Mario: “*Stanley Kubrick: an stylistic and narrative analysis*”. Praeger, Londres, 2001. Traducción nuestra.

#### 4.9.2. La estética de *Full Metal Jacket*

Si existe una buena representación sobre la creación conceptual de una estética particular que contenga significados pertinentes a la idea nuclear de la historia, *Full Metal Jacket* sería, sin dudas, un excelente ejemplo de ello. Esta forma característica que posee el film, y que se presenta en dos grandes actos, permite que Kubrick pueda construir una diégesis dialéctica en la que ambas partes de la narración se relacionan necesaria e indisolublemente. Una vinculación intrínseca se establece entre la primera mitad de la narración, que se desarrolla en Parris Island, y la segunda mitad, que tiene como escenario Vietnam, generando una sensación dialéctica entre dos grandes conceptos que se enfrentan inevitablemente. Sólo en la secuencia final del film podría atisbarse un intento de síntesis resultante de esta pugna entre ideas contradictorias. Recordemos aquella secuencia en la que los *marines* marchan a través de la ciudad derruida y llameante mientras entonan una canción de Mickey Mouse. Podría pensarse que es un mecanismo de defensa en contra de lo terrible de la guerra. Quizá resume la sensación general que invade a estos jóvenes, quienes luchan mecánicamente contra cualquier enemigo, perdiendo la inocencia y pureza en este camino iniciado en Parris Island. Si bien antes marchaban en el campamento militar ignorantes de lo que les esperaba, al final de la historia desfilan agradecidos de seguir vivos, a pesar de haber visto las atrocidades y sinsentidos de la guerra, algo que otrora se antojaba apetecible se torna en una pesadilla de la cual sólo se puede escapar fantaseando con el regreso a casa. Jerold Abrams resume de buena manera la cuestión moral que se plantea en *Full Metal Jacket*:

Finalmente he mencionado que el problema de la moralidad es esencial en la estructura del film. Cada mitad termina con un asesinato: Leonard, el soldado Patoso, mata a Hartman y luego se suicida, y Joker mata a la francotiradora, pero el significado y la relevancia de cada uno de ellos es completamente diferente. Las muertes de Leonard y Hartman son irracionales, absurdas, inesperadas y sin sentido. Y, como he sostenido, son el resultado del intento de forzar el orden sobre el caos. El homicidio de la francotiradora por parte de Joker, mientras tanto, es humano, compasivo; es lo único que parece

tener sentido en un mundo desquiciado. En este mundo enloquecido y caótico, la cuestión moral no es una materia simple o basada en absolutos como “no matarás”. No todos los asesinatos son iguales. La moralidad es mucho más compleja que eso.<sup>208</sup>

Esta conclusión a la que llega Abrams revela la esencia filosófica del film y su cualidad “moralista”, o al menos su perspectiva crítica acerca de ésta. Durante el transcurso del film el tema de la religión cristiana y los códigos éticos de los *marines* se contradicen generando una zozobra que desorienta a los personajes de la historia. La utilización de la figura de Dios por parte del sargento Hartman, y su fanatismo y reverencia hacia la Virgen María, van en contraposición de la consigna fundamental del entrenamiento, la cual apunta hacia la conversión de hombres piadosos en asesinos inmisericordes. Recordemos el célebre monólogo de Hartman en el cual confiesa que Dios siente una profunda atracción por los *marines* debido a que éstos matan a todo ser viviente sin compasión. Claramente estas ideas transgreden la moral judeo-cristiana y, sin embargo, forman parte de la ética de los *marines*. Parris Island no es más que el adoctrinamiento de un grupo inexperto de jóvenes hacia un sistema moral decadente que se basa en certezas metafísicas teológicas que no se corresponden con la realidad de las cosas, en este caso, el sinsentido del conflicto bélico. Parris Island es un reducto en el que se pretende construir un orden moral inducido anti-natural, que desprovee de toda humanidad a sus reclutas quienes, a medida que avanza la guerra, comienzan a cuestionarse estos preceptos fundamentales que han ingerido. Luego, en la segunda parte de la película, la religión pasa a un segundo término, puesto que en el fragor de la batalla no existe ningún resquicio por el que pueda filtrarse la fe en intangibles.

Falsetto dice en su libro:

La construcción narrativa del film es circular y, a su vez, simétrica. El final del film recuerda el evento clave del inicio. Ambas situaciones violentas no son idénticas, pero se hacen eco mutuamente.<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Abrams, Jerold: Op. Cit. P. 8. Traducción nuestra.

<sup>209</sup> Falsetto, Mario: Op. Cit. P. 93. Nuestra traducción.



En esta estructura en dos actos no se admiten desenlaces excesivamente explicativos, tampoco exordios que aclaren las motivaciones mediante las cuales los protagonistas de la historia se encuentran embarcados en ella. Kubrick planteaba estos relatos en dos partes con la intención de superar la tradición narrativa sobre la cual se fundaba el cine tradicional, originando como consecuencia una lectura distinta de los contenidos. Al cambiar radicalmente la estructura del film, Kubrick está trastocando los términos habituales en los que se lee el discurso. Esta construcción narrativa cíclica o circular, pero que encuentra una simetría insoslayable y explícita, funciona como una parábola acerca de la naturaleza de las acciones del ser humano, las cuales se repiten históricamente, pero en diversos escenarios y, consecuentemente, con diferentes connotaciones. Es una de las mayores aportaciones de la obra desde el punto de vista estético, esa capacidad para establecer un paralelismo entre ambos actos abominables y los matices y sutilezas que intervienen en las situaciones que los generan. El film permite presenciar dos eventos similares desde dos ópticas radicalmente opuestas. Este enfrentamiento dialéctico deviene en la síntesis conceptual del film, que se produce en la psique del espectador. Todos los seres humanos somos capaces de matar, sin embargo existen diferentes tipos de asesinatos y, dentro de todos los grises que transitan entre el negro y blanco (tenidos en cuenta como la muerte y la vida), se plantean escenarios en los que la moral es tan difusa que no se podrían catalogar como pertenecientes a ninguno de los dos extremos. Algunos asesinatos no son amorales. Esta conclusión tendría cierta relación con la superación moral de esa terrible pulsión homicida que es propia del ser humano e innegable. Son cuestiones que en el contexto de la guerra están más allá del bien y del mal.

Como dijo Michael Herr (autor del clásico informe sobre Vietnam, *Dispatches*) sobre su trabajo para Kubrick en el guión de *La chaqueta metálica*: “La esencia tenía un solo objetivo: la vieja y siempre sería cuestión de cómo se mete en una película o en un libro la viva y activa presencia de lo que Jung llamaba La Sombra, el más accesible de los arquetipos, y el más fácil de experimentar... La guerra es el campo último de la actividad de La Sombra, a donde todas las demás actividades te conducen.

Como decían en Vietnam: “Sí, aunque atravesase el Valle de la Sombra de la Muerte, no temeré al Mal, pues yo soy el Mal”.<sup>210</sup>

Los patrones de pensamiento de Kubrick también siguen a los de los psicoanalistas vieneses, en particular a los de Carl Gustav Jung. El crítico británico Adrian Turner ha señalado que sus películas se ocupan de cuestiones de “maldad universal y heredada”. El cine moderno no tiene mayor cínico ni fatalista. “Es un genio, dice Malcolm McDowell, pero su humor es negro como el carbón. Me pregunto si tiene algo de... humanidad”. En las películas de Kubrick el amor muere, la ambición muere. El poder lo conquista todo pero también es fugaz. Solo permanece, para siempre, el ojo.<sup>211</sup>

Estas afirmaciones de John Baxter en su célebre biografía sobre Kubrick permiten esbozar a grandes rasgos las ideas centrales sobre la psicología de Jung que subyacen en el film.

### El sargento Hartman y el soldado Patoso



<sup>210</sup> Baxter, John: Op Cit. p. 20

<sup>211</sup> Ibidem: p. 25.

Como resultado de uno de los accidentes cinematográficos más felices de la historia del celuloide, Lee Ermey, veterano de guerra e instructor del Cuerpo de Marines durante doce años, terminó siendo el elegido por Stanley Kubrick para interpretar al mítico personaje del sargento Hartman. Ermey había sido contratado por Kubrick para entrenar al actor que debía interpretar al sargento Hartman en la película, pero después de admirar la capacidad histriónica de Lee y su inagotable repertorio de insultos y vulgaridades, las cuales emanaban de su boca a un ritmo trepidante, el director decidió ofrecerle participar en la película como actor. Ermey carecía de experiencia actoral, sin embargo su naturalidad frente a la cámara y el realismo que imprimía su estilo intimidante y agresivo terminó convirtiéndose en uno de los elementos más interesantes del film. Kubrick confesó en determinadas ocasiones la sorpresa que significó la irrupción de Ermey en el largometraje, encumbrando su aportación hacia una inmejorable manera de representar la realidad del entrenamiento militar. La inexperiencia de Ermey era irrelevante debido a la naturaleza similar de su personaje en la ficción. Kubrick incluso dio libertad al novato actor para que improvisara algunos de sus diálogos tras observar que superaban en agudeza y originalidad a los escritos en el guión por Hasford, Herr y él mismo. Ermey construía una especie de poética de la humillación que poseía una cualidad cuasi-artística por su frescura y espontaneidad, difícilmente imaginable para cualquier guionista o escritor.

Hartman es una figura determinante en el film. Ejerce como *Drill-Instructor*, término anglo-sajón compuesto en primer lugar por la palabra “*Drill*”, que en español significa “Taladro” y en otra acepción también se traduce como “adiestramiento” y algunas ocasiones también es utilizada como “rutina”. Esta palabra, complementada por el término “instructor”, nos introduce en la naturaleza de la actividad que desempeña Hartman en la película. Él es el instructor de los reclutas, cuya responsabilidad es enseñar a los soldados la rutina de entrenamiento taladrando sus psiques hasta convertirlos en máquinas de matar. Este proceso consiste en desproveer a los reclutas de cualquier vestigio de individualidad a través del reemplazo de sus nombres por apodosos ofensivos que funcionan como una mofa arquetípica que suprime su identidad. Dentro de Parris Island pierden todas las cualidades que les distinguen y se sumergen en el sistema jerárquico estrictamente estructurado e igualitario que rige a los *marines*. Hartman se encarga de despertar la violencia innata en sus reclutas atizando sus mentes

con impropiedades y ofensas, abusando del poder que inviste su uniforme plagado de insignias.

El proceso tiene como objetivo deshumanizar a los soldados como preparación para las labores propias de la guerra, las cuales se sustentan esencialmente en la supervivencia. Hartman comenta autoritariamente que un *marine* no puede morir sin pedir permiso y que gozan de una licencia para matar aprobada por Dios. En otras ocasiones se refiere al fusil como el arma compañera de estos reclutas y no sólo su única posesión sino su herramienta esencial en la batalla y fuera de ella. La exigencia física del entrenamiento pasa factura a los jóvenes, entre los que destaca la errática personalidad del *soldado Patoso* o *Private Pyle*, como su nombre original indica. Hartman se ensaña con el robusto recluta desde los primeros compases del film. Tras exigir a Patoso que “*borrase esa estúpida expresión de su cara*” y observar que éste era incapaz de hacerlo, Hartman le pide que se arrodille para asfixiarle. Esta muestra de poder y autoridad marca el sentido de lo que será la relación entre Hartman y Pyle durante la película. Durante el entrenamiento del pelotón, el instructor exprime a sus soldados hasta la extenuación y marcha con el grupo cantando consignas jocosas que deben ser repetidas enérgicamente por los reclutas al unísono. Les enseña a desfilar con el fusil en ejercicios de coordinación, en los cuales Patoso comete fallos que son penalizados por el sargento. En el circuito de obstáculos observamos la misma dinámica y sucesivamente atendemos a la humillación reiterada por parte de Hartman hacia el joven soldado.

Esta relación, que evoluciona a través de la primera parte del film, funciona como el eje central de esta mitad del largometraje. Si bien la irrupción de Joker como el arquetipo de soldado ejemplar también forma parte importante de la narración de este capítulo, el desarrollo de su personaje encuentra su momento en la caótica Vietnam que se muestra en la segunda parte. Hartman le encomienda a Joker la embarazosa tarea de enseñar a Pyle las labores de los reclutas. En un fútil intento por ayudar a Patoso, Joker comparte todas las facetas de la rutina de entrenamiento con él, explicándole los pasos a seguir en la diversas tareas. Sin embargo, Pyle no consigue encajar dentro del estricto sistema y el grupo termina pagando los fallos del inadaptado. Hartman castiga al pelotón tras considerarlo culpable por el fracaso de Patoso. Ellos se organizan para escarmentar a Pyle mientras duerme, golpeándole con barras de jabón envueltas en

toallas mientras permanece acostado en su litera. Este evento genera un cambio drástico en la conducta de Patoso.

A pesar de que Hartman es duro con sus reclutas, la forma en que realiza su adoctrinamiento es incuestionablemente eficiente. En dos meses convierte a jóvenes inexpertos en máquinas de matar despiadadas, motivadas por las ansias de poder y aniquilación, sentimientos despertados por Hartman en el entrenamiento-condicionamiento. Esta construcción de la conducta de los soldados contiene innumerables peligros. Hartman en una secuencia del film pregunta al pelotón si saben quiénes fueron Charles Whitman y Lee Harvey Oswald, a lo que ellos responden de manera parcialmente acertada (Charles Whitman fue el culpable de la masacre en la Universidad de Texas en 1966 y Oswald fue el culpable del magnicidio de Kennedy). El sargento vuelve a preguntar al pelotón si conocen la procedencia de estos francotiradores infames y Joker contesta perspicazmente: *“El cuerpo de marines, señor”*. Esta anécdota del film causa un impacto evidente en la psique de Pyle. Kubrick utiliza el recurso del *zoom in* para resaltar la resonancia que encuentran las palabras de Hartman en su mente. A partir de ese momento Patoso descubre su innata capacidad para disparar, ganándose el respeto de Hartman. Esta transformación presagia la inevitable consecuencia del proceso de deshumanización de Pyle. Paulatinamente, el soldado que antes parecía inofensivo y ridículo va tomando la apariencia de un psicópata en potencia, de perfil similar a los célebres asesinos de la historia americana. Pyle se aliena de tal forma que comienza a hablarle a su fusil, exteriorizando su obsesión por la belleza del artefacto. Joker es el primero en tomar conciencia de la creciente locura de Pyle, quien se muestra cada vez más enajenado y distante. Hartman, sorprendido por el talento de Patoso para disparar, reconoce el esfuerzo del soldado por intentar encajar dentro del código *Marine* y anuncia su incorporación dentro del cuerpo de infantería del ejército, con lo cual culminaba así el proceso de formación de manera satisfactoria.

La última noche de los reclutas en Parris Island resulta ser un punto de inflexión dramático que divide al film en dos mitades. Durante la guardia nocturna a cargo de Joker, éste descubre la presencia de un extraño en los baños de la barraca. Se trata del soldado Pyle, quien debería estar durmiendo en su litera a esas horas. Al apuntarle con la linterna descubre que yace sobre el retrete con su fusil al lado, cargando el cartucho de balas de 7,62 milímetros y chaqueta metálica. En una especie de brote psicótico,

Patoso se levanta y comienza a gritar las consignas de los ejercicios de rutina despertando al sargento Hartman, entre otros. Éste se dirige hacia los servicios y encuentra a Joker y Pyle en el interior. Exige a Patoso que le entregue el fusil, pero el soldado sucumbe ante el colapso nervioso que ha provocado el rigor del entrenamiento y termina disparando al despreciable instructor a modo de venganza por los daños infligidos anteriormente. Luego apunta el rifle hacia su boca y aprieta el gatillo, suicidándose ante los ojos de un Joker pasmado.

Este trágico e imprevisible desenlace que acaba con la vida del sargento Hartman y el soldado Patoso no es más que la reacción desencadenada tras semanas de torturas y vejaciones físicas y psicológicas padecidas por el recluta durante su estancia en Parris Island. La frágil personalidad que ha mostrado el joven al inicio se ha transformado radicalmente en una deshumana frialdad ansiosa de violencia que termina por eclosionar inevitablemente. Se podría decir que Kubrick, a través del arquetipo de Patoso, intenta demostrar que existen variables incontrolables que condicionan el posible éxito del proceso de formación de los *marines*. Es la comprobación de los fallos del método y, por tanto, del sistema. La autoridad de Hartman y su carácter déspota tienen un límite real en cuanto se topan con psiques endebles incapaces de adaptarse al exigente orden *Marine*. Esta obsesión kubrickiana por el resquebrajamiento del sistema encuentra en las postrimerías del primer capítulo de *Full Metal Jacket* su expresión más lograda. Pyle encarna el eslabón más débil de la cadena y es el culpable de que toda la organización sufra un colapso irrevocable que acaba con la figura encargada de imponer el orden. Es la sublevación extrema ante la coacción del poder como efecto de la subyugación del recluta a las reglas del cuerpo de *marines*. Es una reacción “natural”, en cierta medida, ante los estímulos que ha recibido y, sobre todo, la manera en que éste los ha interpretado o, más bien, malinterpretado. Este evento fatal se muestra con un tono crítico y pesimista que arroja ciertas nociones relacionadas a la imprevisibilidad de las conductas humanas. Por un lado, ensalza la eficacia del método *Marine* para “lavar” el cerebro de los soldados, consiguiendo convertirlos en verdaderas “máquinas de matar” y, por el otro, enseña el riesgo que se corre al inducir esta suerte de terapia conductista en los reclutas sin tener en cuenta la posibilidad de error en que pueda incurrir el proceso. No todos los reclutas soportan de la misma manera la rigurosidad del entrenamiento *Marine* y Pyle se constituye como un ejemplo de la imposibilidad de

la uniformidad de pensamiento. Los pensamientos de Patozo están fuera de la realidad y obedecen a la errónea comprensión del objetivo del entrenamiento en Parris Island.

Esta lúgubre escena de los lavabos pone punto final a la preparación de los reclutas para la guerra y cierra de manera impactante la realista visión de Kubrick sobre la crudeza del adiestramiento *Marine*. A partir de ese momento el film encumbra a “Joker” como el protagonista único de la historia durante la segunda parte del largometraje. En este segundo capítulo, radicalmente diferente al primero, acompañamos a “Joker” en su travesía por los diversos escenarios de la guerra de Vietnam, siendo testigos directos de las atrocidades cometidas durante el conflicto, ante las cuales son insuficientes cualquier tipo de entrenamiento previo.

***Patozo dispara a Hartman y luego se quita la vida***



#### 4.9.3. Joker y la dualidad Yin y Yang

Tony Williams, en un artículo muy clarividente, ha declarado que “la voz *en off* de Joker es individualista, banal y sin inspiración. Esta anticipa el momento de clímax en el que Joker destruirá todo lo que queda de su individualidad y se integrará completamente al Cuerpo de Marines y su infantil mundo de Mickey Mouse”.<sup>212</sup>

Esta utilización del *voiceover* acerca el mundo interno de “Joker” al espectador y revela la transformación de la personalidad de Joker, que parece perder todo indicio de singularidad, como se mostraba en el inicio del film, cuando destacaba por su sentido del sarcasmo. Los comentarios de la voz en off ensanchan el conocimiento de los estados mentales del soldado, quien termina convirtiéndose en el punto de vista mediante el cual la audiencia accede a la narración. Joker se convierte en nuestro guía a través del infierno de la guerra, desde su preparación en Parris Island hasta la marcha fúnebre por las ruinas de Hue.

El personaje del soldado “Joker”, apodo que le adjudica el sargento Hartman debido a su carácter bromista, traza el arco de transformación más complejo del film. Tras sufrir abusos físicos y psicológicos por parte del instructor, “Joker” logra encajar dentro de la filosofía *Marine*, a pesar de que goza de un gran sentido sarcástico que paulatinamente va siendo reprimido como consecuencia del adoctrinamiento militar. Sin embargo, una vez finalizado el ejercicio y tras abandonar Parris Island después de aquella noche fatídica en la que sucedió la siniestra doble muerte de Hartman y Patoso, “Joker” experimenta la guerra en primera persona. Vietnam representa un cambio drástico en la forma de observar el fenómeno bélico por parte de “Joker”. Destinado a cubrir las noticias de la guerra como reportero, descubre la manipulación mediática del conflicto y la relativa ética periodística que rige dentro de las fuerzas castrenses. Esta falsificación de los acontecimientos por parte de los medios de comunicación se presenta como una herramienta para combatir la guerra desde el aspecto moral. En una reunión mantenida con el director del departamento periodístico del ejército estadounidense en Vietnam, “Joker” comprende que la “verdad” sobre la guerra es una construcción no veraz que, funciona en primer lugar, como propaganda para motivar a

---

<sup>212</sup> Falsetto, Mario: Op. Cit. P. 94. Traducción nuestra.



las tropas y, en segundo, como generadora de impresiones positivas en la opinión pública. Harto de ser testigo indirecto del combate armado, “Joker” utiliza su capacidad irónica, reprimida durante el entrenamiento en Parris Island, para lograr ser enviado al frente de batalla.

En búsqueda de su nuevo destino, “Joker” lleva consigo un casco en el que ha escrito *Nacido para matar*, también lleva un símbolo de la paz colgado en su uniforme. Un oficial nota esta curiosa ambigüedad en la vestimenta de “Joker” y le cuestiona. El soldado responde que tienen relación con la dualidad del ser humano, en este caso, la guerra y la paz. También menciona que representan el Yin y el Yang, conceptos de la filosofía oriental analizados por Carl Jung, lo que el oficial, poco versado en temas psicológico-filosóficos, no alcanza a comprender. Esta anécdota del film aporta una información esencial sobre el tema que subyace en la historia: la convivencia de los opuestos en una interacción perpetua o el tránsito continuo entre dos fuerzas opuestas que pugnan entre sí. Esta conciencia del todo como contenedor de ambos extremos, el bien y el mal o la vida y la muerte, es la interpretación que hace Joker de un mundo en el que coexisten los opuestos. La creencia en el Yin y el Yang es la aceptación del lado oscuro de nuestra naturaleza y la superación de la idea de que el hombre es esencialmente bueno y que son las circunstancias las que envilecen al espíritu. “Joker” asume sus instintos irracionales como parte de su ser, a pesar de que en realidad confía en que existe la posibilidad de la paz. Esta es la actitud que desarrolla su personaje a medida que se sumerge en la oscuridad de la guerra, reclamando por un lado saciar su apetito de guerra y por otro anhelando el ansiado regreso a casa.

“Joker” se enfrenta a las fuerzas enemigas en la famosa *Ofensiva Tet* demostrando estar preparado para el combate desde las trincheras y se enrola en las filas del pelotón de su antiguo compañero en Parris Island, el soldado “Cowboy” o “Vaquero”, apodo que enfatiza su proveniencia tejana. Avanzan en territorio enemigo acompañados de tanques para limpiar la zona de insurgentes acabando con la vida de civiles y cualquiera que se interponga en el camino. Kubrick utiliza la cámara como un personaje que participa dentro de la acción de la guerra, imprimiendo dinamismo a la narración mediante seguimientos sobre las internadas de los soldados en las ciudades vietnamitas. La reconstrucción de Hue, hecha en Londres por parte del equipo de producción del film, se ha convertido en un hito en la historia del cine debido a la veracidad que otorga al largometraje. Los edificios derruidos de la ciudad vietnamita

arden en llamas y las calles se encuentran tupidas de escombros y desolación. La apuesta cinematográfica del director exigía asimismo una calidad fotográfica especial, en cuanto al tipo de luz correcta para la película. La cinematografía de *Full Metal Jacket*, en mayor medida en la segunda mitad del film, captura la luz del atardecer con una belleza y continuidad plausibles.

Kubrick esperó la caída del sol para filmar gran parte de los últimos compases del film logrando una atmósfera sombría y siniestra para el desenlace de la historia. El pelotón deambula perdido por los edificios bombardeados en búsqueda de un punto de control. Deben atravesar los edificios para salir de esa zona, pero no cuentan con la presencia de un francotirador escondido entre los bloques agujereados. El francotirador ejecuta uno a uno a los soldados, quienes se empeñan en acabar con el enemigo a toda costa. “Joker” se adentra en el infierno que representan los incendiados restos de la construcción para encontrarse cara a cara con la muerte. Este enfrentamiento le sorprende e inmoviliza impidiéndole actuar con rapidez y solvencia. Podría decirse que, una vez encontrado el sujeto de su ira y darse cuenta de que se trataba de una mujer, sufre un desconcierto tal que le inhabilita para matar. Esa aparición cuasi-fantasmagórica de la francotiradora vietnamita asusta y espanta a Joker mientras intenta disparar su arma. Su compañero “Rafterman” se encarga de salvarle la vida hiriendo mortalmente a la francotiradora, que se desploma moribunda en el suelo. Después de observar el cuerpo de la chica, “Joker” muestra su lado humano al plantearse complacer los deseos de la víctima, quien pronuncia exiguamente la palabra “*dispárame*”, como acto desesperado para calmar su sufrimiento. Joker aprieta el gatillo y la ejecuta compasivamente, dando muestra de sus creencias morales, nociones en las que cohabitan lo más terrible del hombre y lo más humano.

### ***Joker se paraliza tras enfrentarse a la muerte***



#### **4.10. Últimas consideraciones sobre la obra de Stanley Kubrick**

Aparte de la sorprendente capacidad artesanal que poseía Kubrick para urdir tramas complejas y profundas, otras cualidades más relacionadas con las de un pensador o un filósofo afloran en sus films. Muchos de sus colaboradores se han referido a él como un maestro, quizá un sabio, alguien capaz de ver más allá de la apariencia de las cosas y sumergirse en terrenos ignotos con el objetivo de explorar lo más profundo del ser y sus conflictos existenciales. Ha acumulado una filmografía tan diversificada que cada proyecto se ha enmarcado dentro de un género distinto hasta finalmente crear un estilo particular, siempre manteniendo una coherencia notable en sus trabajos, desarrollando un corpus de pensamiento profundo y universal.

Cada largometraje era una búsqueda diferente, por lo tanto requería puntos de vista diversos, nuevos, una estética particular, un lenguaje propio. Renacía con cada película, pero siempre con un trasfondo temático similar, el papel del hombre como animal civilizado, con sus pulsiones primitivas almacenadas en el inconsciente recubiertas por convenciones morales, pero nunca reprimidas completamente. En ocasiones presenta al hombre como un enigma en sí mismo, incapaz de domar todas esas fuerzas motrices que activan sus comportamientos. En otras ocasiones es la misma sociedad la que intenta reprimir y encauzar el orden tradicional establecido, dejando apartado a todo aquel que no se inserte en este marco estructurado que organiza las relaciones y vínculos sociales.

Sea cual sea el tema principal de sus relatos, existe una preocupación común en todos ellos que se cuestiona la moral y la ética, el origen del pensamiento, el rol del hombre en el universo, hacia dónde se dirige, cuáles son los procesos y mecanismos psíquicos del ser humano y cómo estos se manifiestan en los acontecimientos de la vida.

Aunque la forma particular en que se desenvuelve el mensaje de las obras de Kubrick tiende a dejar más interrogantes que respuestas en los espectadores, arroja luces e interpretaciones bastante convincentes acerca de la realidad. Dentro de ese cine existe un amplio espacio para la reflexión y la hermenéutica, en la mayoría de las ocasiones se aproxima hacia una visión cáustica y pesimista del sentido de las cosas y en otras deja

un aire de indefinición e incertidumbre que nos obliga a pensar y reflexionar con el objetivo de completar el mensaje.

Es este carácter misterioso, indefinido, sombrío, extraño, lo que termina por convertirse en el sello característico del cine de Stanley Kubrick y funciona como marco referencial dentro del cual sus personajes exhiben sus instintos primarios de manera irracional, visceral, incontrolable, con la intención de encontrar un sentido a sus acciones que organice, controle y ordene sus deseos, pulsiones y angustias.

Kubrick revisa diversas formas mediante las cuales se experimenta la existencia de conflictos que subyacen al mundo de las apariencias y se encuentran desprovistos de una exploración profunda. Problemáticas cercanas a la futilidad de la existencia del ser, el lado oscuro del hombre y un compendio de emociones y deseos prohibidos que habitan en el fondo de nuestro espíritu. La búsqueda de Kubrick se adentra en el abismo del alma perdiéndose en el vacío infinito.

La reflexión moral está presente y nos invita a participar del debate que plantea. En ocasiones éste nos deja sin respuestas, indefensos, esforzándonos por descubrir el significado de aquel entramado de significantes cifrados. Una lectura que se adentra en nuestra conciencia despertando inquietudes asentadas en las raíces de nuestro pensamiento y que conecta con una problemática universal. El interés de su cine radica en la capacidad que tiene para hablar de ideas con las cuales podemos identificarnos a diferentes niveles.

Lo siniestro aparece en la filmografía de Kubrick como experiencia que inquieta y seduce, que abre para no entrar. En ocasiones podría catalogarse de frío y distante, aunque en su interior exista una energía vital que trasciende lo aparente y nos obliga a ir más allá de la mera representación alcanzando la información del relato a un nivel conceptual. Mira hacia aquello que no está claro y definido para la comprensión del ser humano, como si se tratara de interrogantes que se nos plantean para evidenciar nuestra incapacidad de responderlos. Parte de hipótesis que nunca se resuelven en su totalidad.

La idea de que la estética tradicional se ha encargado de escamotear lo que no responde a los cánones tradicionalmente aceptados por la cultura, se ve en entredicho cada vez que Kubrick afronta la forma en que trata el relato y su puesta en escena. La forma pasa a ser el mensaje en sí mismo, se amolda a los requerimientos de la historia,

revolucionando las convenciones de los métodos cinematográficos, reinventando los géneros y estilos hasta convertirlos en obras que cuestionan hondamente los temas más profundos acerca del hombre como especie y sus principios individuales y sociales.

Todas estas temáticas intentaron sacar a la luz debates que regularmente permanecen escondidos y velados debido a que suscitan en ocasiones incomodidad, desasosiego y desazón. Los films de Kubrick no están hechos para complacer a la audiencia. Una frase que expone Michael Herr en su libro sobre Stanley Kubrick nos habla de una de las mayores preocupaciones del director:

“Las mentiras culturales le repugnaban especialmente. La hipocresía no era una insignificante debilidad humana, era la esencia corrupta del conflicto humano, que para Stanley era un conflicto puramente existencial. En términos narrativos, ya que las películas eran historias, la mentira más despreciable era el sentimentalismo, y la más desagradable la beatería.”<sup>213</sup>

Esto nos invita a pensar que el elemento crítico que desenmascara esta apariencia social que funciona como mecanismo de protección y paz, a modo de diplomacia cívica, se pone en tela de juicio cada vez que nos enfrentamos a los films de Stanley Kubrick.

---

<sup>213</sup> Herr, Michael (2000): “*Kubrick*.” Barcelona: Editorial Anagrama. p.61.

## 5. CONCLUSIONES

Después de la recopilación de materiales referentes a la evolución histórica del concepto de lo siniestro y el análisis de la filmografía del director estadounidense Stanley Kubrick, llegamos a este apartado con la responsabilidad de confirmar o desmentir las hipótesis que han dado pie a nuestra investigación. Los hallazgos obtenidos como consecuencia del desarrollo de este estudio son amplios y diversos, lo que hace necesario estructurar estos contenidos en diferentes apartados. El interés primordial que nos ha conducido durante la elaboración de este trabajo ha sido determinar la existencia de lo siniestro en el discurso audiovisual, para lo cual era indispensable elaborar un concepto válido sobre esta idea.

El propósito de construir un mapa conceptual sobre lo siniestro que sirviera como marco de interpretación para las expresiones artísticas, en este caso, la cinematográfica, constituye un valor primordial en la búsqueda de la aparición de la experiencia siniestra. Sin este sistema de ideas se hace difícil la tarea de investigar las relaciones existentes entre las nociones estéticas que han originado la aparición del concepto de lo siniestro y su posible aplicación al Arte. Stanley Kubrick fue un director que abordó cuestiones vinculadas a diversos elementos del mapa conceptual que estructura las acepciones de lo siniestro y su cine es un campo propicio para el estudio de estas experiencias. La aplicación del marco conceptual sobre los contenidos planteados en sus films ha dado a luz reflexiones, a mi juicio, interesantes en cuanto a la existencia de lo siniestro en el cine.

La manera de abordar el análisis ha supuesto un reto por sus características particulares y ha condicionado la indagación del objeto de estudio. Los hallazgos encontrados en esta investigación son consecuencia de esta forma de investigar direccionada hacia el origen de la materia prima con la que trabajó Kubrick y que se ve plasmada en sus films. La indagación de las fuentes y de las referencias bibliográficas utilizadas por el director así como de las condiciones en las cuales se desarrolló su obra han sido un instrumento indispensable para la confección de los análisis filmicos de este trabajo. La importancia que se ha otorgado a la revisión de las novelas adaptadas por el director al medio cinematográfico ha representado, sin duda, una característica esencial para la comprensión de sus largometrajes.

La experiencia de lo siniestro abarca un terreno tan amplio que sería difícil encontrar la totalidad de las connotaciones y significados que representan a este concepto en una sola obra de arte. En el caso de Kubrick, cada uno de sus films tiene la capacidad de abordar lo siniestro desde una perspectiva particular, ahondando en esta experiencia desde diferentes puntos de vista y a partir de diversas situaciones. Por eso es menester establecer una relación más directa entre cada film como unidad sintagmática independiente y las distintas maneras en las que lo siniestro como concepto emerge a través del discurso audiovisual.

Por esta vía descubrimos que existe una variedad de experiencias distintas que evocan el sentimiento de lo siniestro, lo que impide su reducción a una única expresión y hace necesario separar cada muestra a fin de situar y determinar los contenidos propios del fenómeno siniestro que pertenece a cada uno de los largometrajes analizados.

De esa manera, centrándonos en la aparición de lo siniestro en el film *2001: una odisea del espacio*, podemos afirmar que:

1.- El tránsito de lo sublime a lo siniestro es recorrido por el film dejando al espectador desarmado e impedido para el entendimiento de aquellos cuestionamientos que lo superan. La figura del capitán Bowman atravesando la galaxia sufre el placentero dolor de ver lo nunca antes explorado, (como aquel cuadro de Caspar Friedrich en el que un hombre contempla la inmensidad de las montañas) dimensiones y magnitudes que se escapan de nuestra comprensión y que trascienden cualquier capacidad cognitiva. En este viaje que emprende el hombre hacia el infinito existe la idea de Dios como pilar que soporta y justifica toda la empresa. Esa sospecha de que existe algo más allá de lo aparente, que aguarda ser descubierto aunque nunca se revela del todo. El monolito en *2001* se mantiene como un enigma que no se resuelve ni siquiera para el *superhombre*, sino que representa una aceptación del vacío.

Esta noción de irresolución se vincula directamente con la concepción de lo siniestro como aquello que está aún por definir y que no es capaz de ser verbalizado y determinado, lo no dicho. Sin embargo, existe una confrontación de fondo en este debate: Kubrick antepone el elemento científico como un hallazgo de la humanidad, consecuencia del uso de la inteligencia y el lenguaje como elemento distintivo del hombre sobre las demás especies. Ante este empirismo extendido del ser humano, que

le ha granjeado la fama de animal inteligente, capaz de construir naves espaciales, satélites y otras formas de vida inteligente como el ordenador, Kubrick plantea que la esencia misma del hombre, aquello que le impulsa hacia adelante en aras del progreso está relacionado directamente con lo que hablaba Heidegger en su estudio de la sociedad griega como pilar del pensamiento occidental, lo *deinón*.

2.- Lo *deinón*, lo desazonador y por lo tanto incomprensible, inasible, intangible, indeterminado, es el culpable de que el hombre sienta esta necesidad irremediable de emanciparse y trascender. La misma conciencia de inmanencia con respecto al cuerpo y a la vida como ciclo energético finito obliga al hombre a salir en busca de aquello que está más allá de lo aparente, lo infinito. Ese motor que activa las acciones de los individuos nace del concepto griego de lo *deinón*.

Teniendo en cuenta a lo *deinón* como lo no habitual, lo extraordinario, como lo desmedido, aquello que puede provocarnos pavor aunque sea objeto de reverencia y respeto, la desazón e inquietud que experimenta el hombre al intentar dar sentido a su existencia, no quedaría ninguna duda de que es una experiencia que se plasma estéticamente a lo largo del desarrollo de *2001*, encontrando en esta representación una forma sensible mediante la cual se trasmite la sensación de lo siniestro.

Lo *deinón* también significaría una fuerza que ejerce como impulso motriz que pone en movimiento fuerzas opuestas en tensión constante, sin embargo no deja de estar relacionado con experiencias inconscientes del sujeto, es decir, estas fuerzas son difícilmente traducibles explícitamente por el sujeto que las sufre, lo que en sí mismo sitúa a lo desasosegante en el meollo del debate. Aquello que debía permanecer oculto, pero se ha manifestado, se convierte en el descubrimiento que abre las puertas dejando salir toda la información no dicha y que aglutina los contenidos del inconsciente. Esta suerte de revelación tiene la cualidad de dejar al sujeto en suspensión, procurando asirse a cualquier ancla que le sujete nuevamente. Es ese perderse interiormente en las profundidades del alma que excava sobre aquello que estaba enterrado.

3.- Tampoco se puede obviar la presencia de lo siniestro encarnada en la figura de HAL 9000, aquel ordenador con sentimientos. Hay pocas experiencias que susciten en mayor medida la sensación siniestra que aquel extrañamiento inquietante que produce la duda de que un ser inanimado posea alma y que sea capaz de actuar como humano.



HAL 9000 despierta la sensación siniestra cuando actúa como un robot con sentimientos y emociones. Esta humanización de la máquina es un recurso común en las representaciones cercanas a la experiencia de lo siniestro.

En *La naranja mecánica* nos enfrentamos a otra manera de exponer la vivencia de lo siniestro que está más relacionada con los procesos psíquicos mediante los cuales el sujeto experimenta esta afección:

1.- No cabe duda de que la mirada cumple una función metafórica y puede relacionarse de alguna manera con los conceptos utilizados por Freud para describir el complejo de castración, al menos la amenaza que sufre el sujeto en cuanto su órgano visual se ve apremiado. En la puesta en escena del relato de Burgess, Kubrick hace énfasis en la visión como órgano que penetra en la materia y, a su vez, puede verse saturado y deshabilitado para contemplar lo que alguna vez provocó cierto gusto y placer.

Kubrick traza un arco de transformación en la manera en que el ojo mira, como si se tratase de un personaje. En un estado inicial se muestra desafiante, de mal agüero, inquisitivo y déspota. Esto se edifica con la intención de ser derrumbado más adelante por el proceso de castración al cual es sometido, como si del *Arenero* de E.T.A. Hofmann se tratase, que viene con sus flameantes llamas a desorbitar los ojos de quienes miran dejándolos impedidos para penetrar en la materia, inhibidos, incinerados. La amenaza de castración se presenta en este caso como causante de una agobiante sensación de incomodidad y temor: la posibilidad de perder nuestro órgano máspreciado. Esta aproximación hacia la idea de la mirada y su importancia dentro de la vivencia del individuo acerca los postulados de Kubrick a las teorías psicoanalíticas y sus resonancias con el tema de lo siniestro.

2.- La idea de lo *umheimlich* encuentra en *La naranja mecánica* la ejemplificación de una de sus figuras por antonomasia, la del apátrida que vuelve a su hogar para encontrarse con que ya no pertenece a ese espacio, constatando la realidad desde una perspectiva desazonadora, no familiar, hostil. En esta exposición de vivencias que evocan el sentimiento de lo siniestro, Kubrick se ha valido de presentarnos un antes

y un después en el proceso de cambio de la percepción. No es posible acercarnos a esa experiencia siniestra si antes no asistimos a esta realidad desde un punto de vista radicalmente opuesto. Es decir, la crueldad de la castración causada por la ley es mayor si antes se ha visto un *ello* desbordado. Kubrick así presenta la tensión dinámica de la ley contra el impulso.

3.- Otro arco de transformación aún más abstracto se representa en el film. El tránsito que realiza la música de Beethoven durante el film nos revela la ambivalencia y ambigüedad de los significados cuando son enfrentados a sus opuestos. Una vez más, aquella divinidad se desvela sarcásticamente al mostrar su doble cara. La música como vehículo del hombre hacia lo celestial, en contraposición con la música como escenario ideal de lo abominable. Es la revelación de lo sublime que en ocasiones puede estar refiriéndose a Dios y en otras al Diablo.

*El resplandor* contiene visiones de lo siniestro que se desarrollan en otro sentido. Se puede afirmar que:

1.- El tema de la locura encuentra en *El resplandor* una representación desgarradora, un retrato dramático del sufrimiento, un universo de emociones exacerbadas. Construye una realidad que nos invita a ingresar dentro del laberinto de pensamientos de sus personajes, enfrentarnos tanto a sus deseos y fantasías como a sus más profundos temores y pesadillas. En este paisaje mental aparece la psicosis como aquella subversión del inconsciente que se apodera del sujeto y lo lanza hacia la realidad desprovisto de los mecanismos necesarios para adaptarse a ella. Esta visión de lo siniestro está directamente relacionada con los estudios de Jacques Lacan sobre esas vivencias que, a su vez, recogen los fundamentos generales de la teoría freudiana sobre lo ominoso. En este film nos encontramos con la emergencia de lo siniestro como detonante del brote psicótico, aquello que amenaza al sujeto y dispara sus alarmas generando una revelación del material inconsciente, irracional, primitivo.

2.- La repetición inquietante también se expone en la realización del film. La cifra como numerología del relato, que nos habla de una idea sugerida indirectamente, que quizá encuentre también en el inconsciente un remanente, aunque en la mayoría de los casos responda a una causalidad premeditada. El número 42 como símbolo de la

muerte atraviesa lo que subyace al concepto del film, impregnándolo de esa fatalidad que construye la particular atmósfera fúnebre de la obra.

3.- El tema del fantasma o, en este caso, de los fantasmas que habitan en las mentes de nuestros personajes y que habitan el Overlook, que no es más que un laberinto psíquico en el cual están atrapados Jack y su familia, nos representa el universo fantástico sobre el cual se ha vinculado tradicionalmente el sentimiento que visita al sujeto durante la experiencia de lo siniestro. Teniendo en cuenta que lo fantástico se inserta dentro de una diégesis que es un simulacro de realidad, estas cualidades esotéricas del relato suscitan un tipo de experiencia siniestra relacionada con la posibilidad de existencia de otras dimensiones paralelas a la realidad e inaccesibles para los seres humanos corrientes. En fin, un universo que nos rodea y al cual no podemos acceder sin poseer el don divino denominado “el resplandor”.

4.- El *déjà vu* también encuentra una muestra sensible en el relato. En realidad no sólo se exhibe en momentos concretos durante la trama de la historia, sino que aparece como una sensación perenne en la mente de nuestro protagonista, extendiéndose hasta la audiencia. Una suerte de intuición que le confirma haber estado allí antes, en el pasado. Esta suposición del sujeto cuando se enfrenta a una situación que se torna familiar por la impresión de haberse vivido con anterioridad se podría ligar con la sensación de lo siniestro, esa desazón que se genera en nuestra mente al pensar en la posibilidad de haber estado en ese lugar anteriormente, aunque no exista memoria consciente de ello.

5.- La intemporalidad del relato como metáfora del caos y desorden que habita en nuestro inconsciente y la incapacidad para establecer durante la narración un punto de anclaje temporal que nos sitúe con respecto a los eventos venideros, revelan el carácter desestructurado de los materiales que no han sufrido un proceso de simbolización previa sin haberse constituido en nuestra psique.

*Eyes Wide Shut* por último, expone el concepto de lo siniestro desde un punto de vista estrechamente ligado al mundo de los sueños. Se podría decir que:

1.- El universo onírico de los personajes convive con la realidad hasta el punto de difuminar las líneas que los dividen. En ocasiones el relato se concibe como una visión

subjetiva que explora el interior de sus personajes y la manera en que éste se relaciona con lo externo.

2.- Lo dionisiaco como amenaza de la cultura, aunque forme parte indivisible de ella, se expone a lo largo del relato como la presencia de lo desmesurado y del éxtasis contra lo apolíneo y civilizado; la convivencia de los opuestos, el día y la noche.

3.- Lo desazonar como energía motriz que impulsa al sujeto hacia la búsqueda del sentido de la vida, haciéndole incursionar en el submundo que se esconde detrás del velo del orden tradicional que escamotea el vacío es la materialización del conflicto esencial que propicia la vivencia de lo siniestro. La incertidumbre que sufre nuestro héroe con respecto al futuro de su matrimonio le arrastra hacia la oscuridad de la noche en búsqueda de lo prohibido. Bill se propone descubrir la verdad que se esconde detrás de las fachadas, pero es incapaz de conocer el trasfondo de su entorno. La pulsión escópica se representa en el film como un deseo insatisfecho, un impulso incontrolable.

4.- Otra perspectiva del complejo de castración se aborda en este relato en el que nuestro héroe constantemente se encuentra impedido para satisfacer sus impulsos sexuales. La materialización del deseo siempre se ve obstaculizada por algún agente que intercede como calamitoso destino divino salvándole del pecado. Es la manifestación de la angustia que se apodera de Bill y que le acompaña durante el viaje lo que nos introduce en una atmósfera idónea para la aparición de la experiencia de lo siniestro.

5.- Las dos verdades que se exhiben en el film, y que revelan lo que se oculta dentro del aparente orden social, ejemplifican la idea de que lo siniestro yace oculto detrás de máscaras que cubren el rostro verdadero de las personas y las situaciones. El mundo de las apariencias se encarga de mantener un orden social imaginario que es destruido cuando se descubre su verdadero aspecto.

Todas estas nociones presentes en el film contribuyen a la creación de un universo íntimo y personal que conecta profundamente con la audiencia, que se sumerge en la hondura de las ideas que están siendo dinamizadas a través de personajes tan reales como fantásticos. La experiencia termina situando al espectador ante una reflexión esencial sobre la verdad, activando los sentidos mediante una relación que conecta con

el inconsciente. *Eyes Wide Shut* genera la puesta en marcha de pensamientos depositados en nuestra imaginación estableciendo un diálogo emisor-receptor lleno de significantes y significados diversos, todos ellos vinculados con aquello que está más allá de lo visible. Kubrick intentaba fotografiar las emociones, fantasías y deseos más profundos de sus personajes.

Volviendo a las hipótesis que motivaban nuestra investigación, las dos líneas de estudio representadas, en primer lugar, por la estructuración de un mapa conceptual sobre lo siniestro y, en segundo lugar, por el análisis de los films de Stanley Kubrick, han puesto en evidencia la presencia de los elementos característicos del concepto en la filmografía del director norteamericano y, por lo tanto, confirman que el discurso cinematográfico puede ser capaz de generar representaciones de lo siniestro suscitando con ello la aparición de sentimientos articulados que suelen acompañar dichas manifestaciones como procesos psicológicos necesarios.

Por otra parte, el análisis pormenorizado de las películas propuestas como campo de estudio y, también, el somero recorrido de todas las demás ha venido a corroborar que la totalidad de la obra de Stanley Kubrick representa un campo propicio para el estudio de lo siniestro en el cine y que las películas escogidas constituyen un excelente paradigma de la representación audiovisual de lo siniestro a través de los mecanismos propios del discurso cinematográfico.

En términos generales, la obra de Stanley Kubrick nos muestra a hombres que atraviesan una crisis determinante en el destino de sus vidas. Exhibe la comprensión de la existencia como una batalla que se libra tanto en la guerra como en la vida cotidiana. Los films comparten ciertos rasgos que distinguen la aproximación de los conflictos desde un punto de vista crítico y objetivo, sin embargo, están dotados de una exacerbación de la concepción estética que define una forma de contar historias diferente a las tradicionales. La precisa puesta en escena de los largometrajes de Kubrick destaca las cualidades artísticas del director, que poseía un dominio soberbio de la técnica cinematográfica. Las nociones de cinematografía que había heredado de su experiencia como fotógrafo sirvieron para plasmar con ingenio y belleza las imágenes de sus largometrajes.

Pero, además de poseer un gran instinto y talento para expresar con imágenes, Kubrick fue un director que se interesó por temáticas complejas que provenían de obras literarias contrastadas que rebosaban de posibilidades cinematográficas. El estudio de los procesos utilizados por Kubrick al adaptar estas obras ha permitido observar los rasgos que interesaban al director sobre estas novelas. Las resonancias que encontraban las historias en la mente del director guardan ciertas similitudes en el desarrollo de su carrera cinematográfica. Existen diversas constantes que se repiten en el recorrido de la obra entera de Kubrick. Un cierto pesimismo que permanece en la atmósfera creada en sus películas y que viene puntualizado por el ritmo y tono de sus obras. Además de sacar provecho de su capacidad para escoger novelas interesantes y llevarlas a la pantalla con brillantez, Kubrick poseía un gran sentido del montaje. La exactitud con la cual edita sus films es sobresaliente y le permite generar connotaciones que aportan sentido a la construcción del mensaje que pretende transmitir en sus films.

Todas estas cualidades hacen de Stanley Kubrick uno de los artistas del medio cinematográfico más importantes del siglo XX. Su notoria contribución a la historia del cine es innegable debido a la sumatoria de una filmografía impecable que aborda los problemas esenciales del ser humano, la eterna lucha interna que se desarrolla en la psique del individuo y que, con frecuencia, se acerca al abismo de lo desconocido y temido.

Para concluir, se puede afirmar que el cine de Stanley Kubrick contiene los elementos necesarios para la emergencia de lo siniestro. El universo del director posee cualidades relacionadas con el tránsito de lo sublime hacia aquello que escapa a la razón y el entendimiento. Constantemente observamos la pugna entre el orden y el caos, la bondad y la maldad, dualidades que coexisten en un mundo azaroso en el que interactúan variables incontrolables para el ser humano. El lado oscuro de la realidad y la aparición espontánea de impulsos inconscientes que manifiestan los deseos más profundos del hombre también forman parte de las reflexiones cinematográficas del director.

El estudio de la obra de Stanley Kubrick a la luz de los conceptos asociados a lo siniestro ha arrojado evidencias suficientes para decir que nuestras hipótesis han encontrado respuestas satisfactorias. Lo siniestro juega un papel fundamental en el

discurso cinematográfico del director, representado en distintas formas bajo diferentes apariencias. El sustrato de su obra abarca significativamente los conceptos que enlazan con las ideas de lo sublime y su irremediable paso hacia lo siniestro.

Por último, me parece interesante poner de relieve que es necesaria una comprensión clara acerca de los orígenes del concepto de lo siniestro y su relación inevitable con la concepción estética de lo sublime. Sin un acercamiento sistemático hacia el origen filosófico de estas ideas se hace imposible delimitar el área de acción de la estética de lo siniestro, sus expresiones y sus posibles connotaciones. Esta ha sido también, a mi juicio, una de las aportaciones de esta investigación a través de la que hemos podido demostrar la capacidad del discurso cinematográfico para generar representaciones de lo siniestro analizando la obra del director Stanley Kubrick.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

ABRAMS, Jerold (2007): *"The Philosophy of Stanley Kubrick"*. The University Press of Kentucky. United States of America.

ADDISON, Joseph (1991): *"Los placeres de la imaginación y otros ensayos"*. Editorial Antonio Machado. Madrid.

ADORNO, T., y EISLER, H: *"El cine y la música"*. Madrid, Fundamentos (1981).

AGUILERA, Christian (1999): *"Stanley Kubrick: una odisea creativa."* Barcelona: Dirigido.

ALONSO DE ARMIÑO, Álvaro/ BARRIO MARINA, Inmaculada/ BASCONES ANTÓN, Marta/ CÁMARA PÉREZ, Elvira/ NABAL ARAGÓN, Eduardo (2005): *"Lo siniestro: III curso de cine y literatura"*. Burgos: Universidad de Burgos Publicaciones.

ARISTÓTELES: *"Poética"*. Gredos, Madrid (1992).

ARHEIM, Rudolph: *"Arte y percepción visual"*. Alianza Forma 12ª Edición (1994).

AUMONT, Jacques: *"La imagen"*. Barcelona, Paidós (1992).

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc: *"Estética del cine"*. Paidós. Barcelona. 1989.

BARTHES, Roland: *"Ideología y lenguaje cinematográfico"*. Alberto Corazón ediciones. Madrid (1969).

BAXTER, John (1999): *"Biografía de Stanley Kubrick."* Madrid. T & B Ediciones.

BAZIN, Andre: *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid. 1990.

BOILEAU, Nicolás: *"Arte poética"*. Nabu Press. España. 2012.

BORDWELL, David: *"El arte cinematográfico: una introducción"*. Paidós, Barcelona (2002).



- BORDWELL, David: *“La narración en el cine de ficción”*. Paidós. Barcelona. (1996).
- BURCH, Noël: *“El tragaluz del infinito”*. Fundamentos 6ª Edición, Madrid (1998).
- BURCH, Noël: *“Praxis del cine”*. Editorial Fundamentos. Madrid. 2004.
- BURGESS, Anthony: *“La Naranja Mecánica.”* Minotauro. 2010. Barcelona.
- BURKE, Edmund (2005): *“Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello”*. Alianza Editorial. Madrid.
- CAMPILLO, José Manuel (2010): *“Kubrick y la filosofía”*. Amazon, Gran Bretaña.
- CASSETI, Francesco: *“El film y su espectador”*. Cátedra, Madrid (1989).
- CASSETI, Francesco y CHIO, Federico di: *“Cómo analizar un film”*. Paidós. Barcelona. 1994.
- CASTRO, Antonio (1994): *“Rebelde sin causa/La chaqueta metálica.”* Barcelona: Dirigido.
- CASTLE, Alison (2008): *“Los archivos personales de Stanley Kubrick.”* Taschen.
- CHION, Michel (2002): *“Eyes Wide Shut.”* BFI Modern Classics. UK.
- CHION, Michel (2001): *“Kubrick’s cinema odyssey.”* Londres. BFI Publising.
- CHION, Michel: *“La audiovisión”*. Paidós, Barcelona (1993).
- CIMENT, Michel (2000): *“Kubrick”*. Madrid. Editorial Akal.
- CLARKE, Arthur C. : *“2001: una odisea espacial”*. Ediciones Orbis. Barcelona 1985.
- COLERIDGE, Samuel Taylor: *“Language and the sublime”*. Palgrave Macmillan; 1 edition 2010.
- DELEUZE, Gilles (2003): *“Cinema 2: The Time Image”*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (original French, 1985; Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).

DUNCAN, Paul: “*Stanley Kubrick: filmografía completa*”. Taschen. Barcelona. 2011.

ECO, Umberto: “*Cómo se hace una tesis*”. Gedisa. Barcelona. 2001.

EINSENSTEIN S, M., “*Hacia una teoría del montaje, Vol 1*”. Paidós, Barcelona (2001).

FALSETTO, Mario (2001): “Stanley Kubrick an stylistics and narrative análisis.” Londres. Praeger.

FIELD, Syd: “*El libro del guión*”. Plot, Madrid (2001)

FREUD, Sigmund (2006): “Obra completas IV, *Lo ominoso*.” Barcelona: RBA.

GAUDREAULT, Andrè y JOST, François: “*El relato cinematográfico*”. Paidós Barcelona. 1995.

GONZÁLEZ MORENO, Beatriz “*Lo Sublime, lo Gótico y lo Romántico: La Experiencia Estética en el romanticismo inglés*”. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2007.

HALL, T. Edward (1989): “*El lenguaje silencioso*.” Madrid: Alianza Editorial.

HEGEL, Friedrich: “*Fenomenología del Espíritu*”; Fondo de Cultura Económica, España. 1994.

HEIDEGGER, Martin: “*Introducción a la metafísica*”. Gedisa. Barcelona. 1987.

HERR, Michael (2000): “*Kubrick*.” Barcelona: Editorial Anagrama.

HOFMANN, E.T.A. (2007 ): “*Cuentos*” Madrid: Editorial Cátedra.

JUNG, Carl Gustav: “*Obra Completa volumen 9/I: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*”. Paidós. Madrid. 2009.

KAGAN, Norman (1972): “*El cine de Stanley Kubrick*.” Buenos Aires.

Ediciones Marymar.

KANT, Immanuel: "*Crítica de la razón pura*". Taurus. Madrid. 2005.

KANT, Immanuel: "*Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*". Alianza Editorial. Madrid 2008.

KING, Stephen: "*El Resplandor*." Debolsillo – Barcelona 2012.

KOLKER, Robert: "*A cinema of loneliness. Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman*". Oxford University Press, USA. 1980.

KROHN, Bill (2010): "*Cahiers du cinéma: Maestros del cine, Stanley Kubrick*." París: Cahiers du cinéma.

LACAN, Jacques (2010): "*El seminario de Jacques Lacan: libro 10: La angustia*." Buenos Aires: Paidós.

LACAN, Jacques (2010): "*El seminario de Jacques Lacan: libro 3: Las psicosis*." Buenos Aires: Paidós.

LOBRUTTO, Vincent: "*Stanley Kubrick: a biography*". Da Capo. EEUU. 1999.

MACKEE, Robert: "*El guión*". Alba Editorial. Barcelona. 2003.

MANZANO ESPINOSA, Cristina: "*La adaptación como metamorfosis*". Fragua, Madrid. 2008.

MARCOS MOLANO, María del Mar: "*Elementos estéticos del cine. Manual de dirección cinematográfica*". Fragua, Madrid. 2009.

MARTIN, Marcel: "*La estética de la expresión cinematográfica*". Rialp, Madrid (1962).

METZ, Christian: "*Lenguaje y cine*". Planeta, Barcelona (1973).

MITRY, Jean: "*Estética y psicología del cine, volúmenes I y II*". Siglo XXI Madrid. 1989.

MÓNACO, James: "*The films of Stanley Kubrick*". The New York School Department Of Film, First Edition. (1974)

- NABOKOV, Vladimir: *"Lolita"*. Arango Editores. 1989 Bogotá. Colombia.
- NELSON, Thomas Allen: *"Kubrick: Inside a filma artista maze"* Indiana University Press; New and Expanded Edition edition. June 22, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich: *"El crepúsculo de los Dioses"*. Diálogo. 2012. España.
- ORTEGA Y GASSET, José: *"El espectador"*. Edaf 2ª Edición, Madrid (1994).
- PHILLIPS, Gene: *"Stanley Kubrick interviews"*. University Press of Mississippi. January 8, 2001.
- POE, Edgar Allan: *"Ensayos y críticas"*. Madrid: Alianza. (1973)
- POLO, Juan Carlos: *"Stanley Kubrick"*. Ediciones JC Clemente. Madrid. 1999.
- PROPP, Vladimir: *"Morfología del cuento"*. Akal Bolsillo. Madrid. 1985.
- PSEUDO-LONGINO: *"Del Sublime"*. BUR Biblioteca Univ. Rizzoli. 1991.
- PUDOVKIN, Vsévolod: *"Lecciones cinematográficas"*. Rialp, Madrid (1966).
- RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A. *"Clasicismo y romanticismo en la pintura"*. Anaya. Madrid. 1986.
- RAPHAEL, Frédéric (1999): *"Aquí Kubrick."* Barcelona. Editorial Mondadori.
- REISZ, Karel: *"Técnica del montaje cinematográfico"*. Taurus, Madrid (1980)
- RIAMBAU, Esteve: *"Stanley Kubrick, Signo e Imagen"*: Cátedra, Madrid 1990.
- SHAW, Philip: *"The Sublime"*. Routledge. Londres y Nueva York. 2006.
- SHELLING, Friedrich: *"Sistema del Idealismo Trascendental"*. Barcelona. Anthropos. 1988.
- SCHILLER, Friederich: *"Lo Sublime"*. Ágora, Málaga. 1992.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *"El mundo como voluntad y representación"*. México. 1987.
- SCHNITZLER, Arthur: *"Relato Soñado"*. Acantilado - Barcelona 2008.

- STAM, Robert: *“Teorías del cine”*. Paidós, Barcelona (2001).
- STEVENSON, Louis. R.: *“El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde”*. Editorial Edaf. 1997.
- TARKOVSKI, Andréi: *“Esculpir en el tiempo”*. Rialp, Madrid (1991).
- TRÍAS, Eugenio (1988): *“Lo bello y lo siniestro.”* Barcelona: Editorial Ariel.
- VÉRTOV, Dziga: *“Memorias de un cineasta bolchevique”*. Labor, Barcelona (1974).
- WALKER, Alexander (1975): *“Stanley Kubrick dirige.”* Madrid. Taller de ediciones Josefina Betancor.
- WALLACE, Coyle: *“Stanley Kubrick: a guide to references and resources”*. Macmillan Publishing Company, Incorporated. 1980.
- WELCHMAN, John (2005): *“Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización”*. Madrid. Editorial Akal.
- YURMAN, Fernando: *“Crónica del anhelo”*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, Venezuela. 2005.

## **6.1. Otras fuentes**

- CASANOVA, Basilio: *“Lo siniestro en Los elixires del diablo de Hoffmann”*. Madrid: en Trama y Fondo nº 13.
- FLORES RAMÍREZ, Gloria: *“Lo siniestro en el cine”*. Última visita: 20/07/2011.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1997): *“Emergencia de lo siniestro”*. Madrid: en Trama y Fondo, nº 2.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel (2006): *“El arte contemporáneo: entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”*. Revista de Occidente nº 297
- KUBRICK, Stanley: *“Una vida en imágenes”*. Warner Brothers. 2001.

KUBRICK, Vivian: “*The making of The Shining*”. Warner Brothers. 1980.

KUBRICK, Stanley: “*Behind the scenes of Full Metal Jacket: Between good and evil*”. Leva Productions. 1987.

LIRA, Claudia: “*Reflexiones en torno a lo siniestro en dos novelas de Murakami*”. Artes escénicas, 2004.

RODNEY, Ascher: “*Room 237*”. USA, 2012.

## DIRECCIONES WEB

Creative Arts Television. An examination of Kubrick’s A Clockwork Orange.  
<http://www.youtube.com/watch?v=UWJI4NPKVu4> (consultado el 21/05/12)

Visual Memory UK: <http://www.visual-memory.co.uk/faq/html/shining/shining.html#s1105n1> (Consultado el 21/06/12)  
Nuestra Traducción.

[http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=662&Itemid=40](http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com_content&task=view&id=662&Itemid=40) Nuestra traducción. (Consultado en 06/09/12)

<http://www.japonartescenicass.org> (Consultado en 09/03/12)

<http://www.revistakatharsis.org>. (Consultado en 02/10/11)

[http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/05/actualidad/1365185682\\_943058.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/05/actualidad/1365185682_943058.html) (Consultado en (25/07/13)

## 6.2. Filmografía y fichas técnicas de las obras analizadas

- *Fear and Desire (Miedo y deseo)*, año 1953, duración 61 minutos, 35 mm, aspect ratio, 1.33:1, producida por Stanley Kubrick. Guión: Howard Sackler. Fotografía: Stanley Kubrick. Música: Gerald Fried. Reparto: Frank Silvera, Kenneth Harp, Paul Mazursky, Steve Coit, Virginia Leith, David Allen.

- ***Killer's Kiss (El beso del asesino)***, año 1955, duración 67 minutos, 35mm, aspect ratio, 1.33:1, producida por Stanley Kubrick y editada para DVD por Metro Goldwyn Mayer. Guión: Stanley Kubrick. Música Gerald Fried. Fotografía Stanley Kubrick. Reparto: Frank Silvera, Irene Kane, Jamie Smith, Ruth Sobotka, Jerry Jarret, Mike Dana, Felice Orlandi, Ralph Roberts, Phil Stevenson, Julius Adelman.

- ***The Killing (Atraco perfecto)*** ), año 1956, duración 85 minutos, 35 mm, aspect ratio, 1.33:1, producida por Harris-Kubrick. Editada para DVD por Metro Goldwyn Mayer. Guión Stanely Kubrick. Novela: Lionel White. Diálogos: Jim Thompson. Música: Gerald Fried, Fotografía Lucien Ballard (B&W) Reparto: Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards, Jay C. Flippen, Marie Windsor, Ted DeCorsia, Elisha Cook, Joe Sawyer, Timothy Carey, Jay Adler, Joe Turkel, Kola Kwarian, James Edwards, Tito Vuolo, Cecil Elliott, Dorothy Adams, Herbert Ellis, Pary Carroll.

- ***Paths of glory (Senderos de gloria)***, año 1957, duración 87 minutos, 35 mm, aspect ratio, 1.33:1, producida por Harris-Kubrick y Kirk Douglas. Editada para DVD por Metro Goldwyn Mayer. Guión: Calder Willingham, Stanley Kubrick y Jim Thompson (Basado en la novela de Humphrey Cobb) Fotografía: George Krause. Música: Gerald Fried. Kirk Douglas, George MacReady, Adolphe Menjou, Ralph Meeker, Wayne Morris, Joe Turkel, Richard Anderson, Timothy Carey, Peter Capell, Susanne Christian, Bert Freed, Emile Meyer.

- ***Spartacus (Espartaco)***, año 1960, duración 197 minutos, 35 mm, aspect ratio: 2.20:1, producida por Bryna Films y editada para DVD por Universal Pictures. Guión: Dalton Trumbo (Basado en la novela de Howard Fast) Música: Alex Nord. Fotografía: Russell Metty. Reparto: Kirk Douglas, Tony Curtis, Laurence Olivier, Peter Ustinov, Charles Laughton, Jean Simmons, John Gavin, Nina Foch, Herbert Lom, John Ireland, John Dall, Charles McGraw, Joanna Barnes, Harold J. Stone, Woody Strode, Peter Brocco, Paul Lambert, Nick Dennis.

- ***Lolita (Lolita)***, año 1962, duración 147 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.33:1, producida James B. Harris y editada para DVD por Turner Entertainment. Guión: Stanley Kubrick (Basado en la novela de Vladimir Nabokov) Música: Nelson Riddle. Fotografía: Oswald Morris. Reparto: James Mason, Shelley Winters, Sue Lyon, Gary Cockrell, Jerry Stovin, Diana Decker, Lois Maxwell, Cec Linder, Bill Greene, Shirley Douglas, Marianne Stone, Marion Mathie, James Dyrenforth, Maxine Holden,

John Harrison, Colin Maitland, Terry Kilburn, C. Denier Warren, Roland Brand, Peter Sellers.

- ***Dr. Strangelove: or how I learned to stop worrying and love the bomb (Teléfono rojo: volamos hacia Moscú)***, año 1964, duración 95 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.66:1, producida por Stanley Kubrick. Editada para DVD por Sony Pictures. Guión: Stanley Kubrick, Terry Southern y Peter George (Basado en la novela de Peter George) Música: Laurie Johnson. Fotografía: Gilbert Taylor. Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, James Earl Jones, Keenan Wynn, Slim Pickens, Peter Bull, Tracy Reed, Jack Creley, Frank Berry, Glenn Beck, Shane Rimmer, Paul Tamarin, Gordon Tanner, Robert O'Neil, Roy Stephens.

- ***2001: A Space Odyssey (2001: una odisea del espacio)***, año: 1968, duración: 141 minutos, 70 mm, aspect ratio: 2.20:1, producida y editada para DVD por Metro-Goldwyn-Mayer y Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke (Basado en la novela de Clarke) Música: Johan Strauss, Richard Strauss, Georgy Ligety. Fotografía: Geoffrey Unsworth. Reparto: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Frank Miller, Penny Brahms, Alan Gilford, Vivian Kubrick.

- ***A Clockwork Orange (La naranja mecánica)***, año: 1971, duración: 136 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.66:1, producida y editada para DVD por Warner Brothers y Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick (Basado en la novela de Anthony Burgess) Música: Wendy Carlos. Fotografía: John Alcott. Reparto: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Adrienne Corri, Warren Clarke, John Clive, Aubrey Morris, Carl Duering, Paul Farrell, Clive Francis, Michael Gover, Miriam Karlin, James Marcus, Geoffrey Quigley, Sheila Raynor, Madge Ryan, Philip Stone, David Prowse.

- ***Barry Lyndon (Barry Lyndon)***, año 1975, duración 35 mm, aspect ratio: 1.66:1, producida por Warner Brothers y Stanley Kubrick. Editada para DVD por Warner Brothers. Guión: Stanley Kubrick (Basado en la novela de William Thackeray) Música: Leonard Rosenman y varios autores. Fotografía: John Alcott. Reparto: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Leon Vitali, Patrick Magee, Mary Kean, Philip Stone, Hardy Krüger, Gay Hamilton, Steven Berkoff, Murray Melvin, André Morell, Diana Loerner, Frank Middlemass, Arthur O'Sullivan, Leonard Rossiter.



- ***The Shining (El resplandor)***, año 1980, duración: 142 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.33:1, producida y editada para DVD por Warner Brothers y Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Diane Johnson (Basado en la novela de Stephen King) Música: Raquel Elkind y Wendy Carlos. Fotografía: John Alcott. Reparto: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Barry Nelson, Philip Stone, Joe Turkel, Lia Beldam, Billie Gibson, Barry Dennen, David Baxt, Manning Redwood, Lisa Burns, Louise Burns, Alison Coleridge, Norman Gay.

- ***Full Metal Jacket (La chaqueta metálica)***, año 1987, duración 116 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.37:1, producida por Warner Brothers y Stanley Kubrick. Editada para DVD por Warner Brothers. Guión: Stanley Kubrick, Michael Herr y Gustav Hasford (Basado en la novela de Gustav Hasford) Música: Abigail Mead. Fotografía: Douglas Milsome. Reparto: Matthew Modine, Vincent D'Onofrio, R. Lee Ermey, Adam Baldwin, Dorian Harewood, Arliss Howard, Kevyn Major Howard, Ed O'Ross, Gary Landon Mills, Sal López, John Stafford, Kieron Jecchinis, Ngc Le, Papillon Soo Soo, Bruce Boa.

- ***Eyes Wide Shut (Eyes wide shut)***, año 1999, duración 159 minutos, 35 mm, aspect ratio: 1.33:1, producida y editada para DVD por Warner Brothers y Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Frederic Raphael (Basado en la novela de Arthur Schnitzler) Música: varios compositores. Fotografía: Larry Smith. Reparto: Tom Cruise, Nicole Kidman, Sydney Pollack, Marie Richardson, Leelee Sobieski, Rade Serbedzija, Todd Field, Vinessa Shaw, Alan Cumming, Sky Dumont, Fay Masterson, Thomas Gibson, Madison Eginton, Louise J. Taylor, Stewart Thorndike.